

المجلة



العدد الأول • يناير ١٩٩٦

رحيل إبراهيم مدكور

عبد المنعم تليمة - حسن طلب - محمد أبو سعدة - أحمد عبد الحليم

مراد وهبه - المرأة بعام ١٩٩٥

محمد حماسة عبد اللطيف - آية الجنون بالشعر

صبري حافظ - الذكرى الثلاثون لرحيل محمد مندور

قصائد في محمد القيس - وليد منير - محمود العتريس - عبد المنعم عواد

فريد أبو سعدة - محمد الشهاوى - عادل عزت - أحمد الخير

قصص: ديزى الأثير - فؤاد قنديل - محمد الراوى - خيرى عبد الجواد

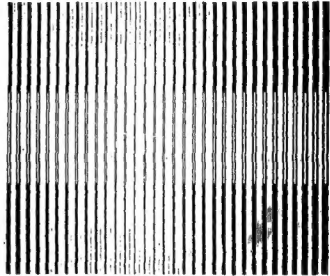
محمود عبد الرحمن المر - علين عياد - سمير حكيم

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النجدة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيه مصرى شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٧٧ شارع عبد الحالى ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تنطبقه . ولا تقدم تصميماً لعدم النشر .

المجمع

العدد الأول • يناير ١٩٩٦ م • شعبان ١٤١٦ هـ

هذا العدد

■ القصص

- ٢٣ العرب والعريس خيري الأمير
٢٧ النار على زجاج القلب فؤاد قنديل
٧٣ الملك مونس محمد الرزوي
٧٦ الحارس خيري عبدالجواد
٨٠ فصل في الجحيم محمد عبدالرحمن المر
٨٤ رجوع زين إلى صباه علي حيد
٩٠ الصعود إلى الرصيف سمير حكيم

■ المكتبة :

- ١١٠ التلقي والتأويل - مقاربة لسقية سعد الحنصالي
١١٦ الأناس في كومبديا العروة شمس الدين موسى

■ المقابلات

- ١٢٠ قضايا الأدب الثقاني في مؤتمر دولي إيمان الففري
قضايا المرأة المبدعة وعمومها في معرض لكتاب
المرأة هالة كمال
١٢٣ بيتينا وانها المسرحي هناد عبدالفتاح
١٢٧

■ الرسائل :

- أشواق مصر تثير الهموم الثقالي في معهد للعالم العربي : باريس
١٣٦ مارسيل هقل
المركز الدولي للشعر يستل بالشمراء المصريين
:مارسيليا، ح، ط ١٣٧
أيام قرطاج المسرحية .. :تونس، فوزي سليمان
١٤٠ الأكاديميون المسرحيون في وارسو : وارسو،
١٤٥ دوريتا مولي
١٥٠ : أصدقاء إيداع

■ الافتتاحية:

هل نحن على أبواب نهضة ثقافية ؟ أحمد عبدالمعطي حجازي

■ رحيل إبراهيم بيومي مذكور

- الوطن يعلو في : إبراهيم بيومي مذكور عبد المنعم تليمة
٨ لا لخدمة اللغة .. لا لخدمة التاريخ حسن مطلب
١١ شهادة - شخصية الدكتور إبراهيم مذكور
١٦ محمد حسين أبو سعدة
١٦ أفر علمة للراحل الكبير إبراهيم مذكور أحمد عبد المنعم عطية
٢٠

■ الدراسات

- نبوءة مبكرة بحارقة نجيب محفوظ ... جود السلام محمد الشاذلي
٤٧
المرأة عام ١٩٩٥ مراد وفيه
٥٠ تأملات في الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مذكور صبرى حافظ
٥٥ آية الجنين بالشعر محمد حماسة عبد اللطيف
٩٥

■ الفن التشكيلي :

- محفلات الرجال الفلبيني مع طلبة بالترن
محاضرات فريز للشاعر والفنان الجزائري ... أحمد عبد المعطي حجازي
٥٩

■ الشعر

- مشهد اللسان محمد القايي
٢٥ شعذرات مطفأة وليد منير
٢٨ بعض هذا المراه محمود الحزري
٢٥ من أرواق السندباد عبد المنعم عواد يوسف
٢٦ العاجق فريد أبو سعدة
٢٩ البحر لا يمشي ولكنه لا يروح محمد الشهاوي
٤١ نيلة النهر الأخيرة عادل عزب
٤٣ في مقام الجوى أحمد الخوير
٤٥

هل نحن على أبواب نهضة ثقافية؟

اليوم وقد ودعنا عاماً واحداً واستقبلنا عاماً ولیداً، هل نرى أنفسنا على أبواب نهضة جديدة للثقافة المصرية؟



المؤكد أن صور الأزمة لا صور النهضة هي ما نلمسه حتى الآن ونقطع بوجوده.

وأنا لا أستخدم كلمة الأزمة جزافاً، ولا أخلط بينها وبين العقبات العارضة والمشاكل الجزئية العابرة. فحين تتعرض السينما لمنافسة قوية من التلفزيون تتسبب في إفلاس شركة أو تؤدي إلى تناقص عدد الأفلام المنتجة أو تغري بإنتاج أفلام هابطة تتعلق العواطف الساذجة أو الرغبات الرخيصة، فهذه مشكلة نعرف سببها المباشر، ونعاني منها في فن واحد، ونستطيع بالتالي أن نواجهها ونحد من أثارها السلبية. أما إذا حوصرت صناعة السينما وضيق عليها الخناق بمنافسة المحطات التلفزيونية المحلية والأجنبية، وإفلاس المنتجين، وتخلي الدولة، وانخفاض الجمهور، وتمكن الموزعين في الإنتاج من الألف إلى الياء، وتحفز المتشددین، وتطفل طلاب الكسب السريع المتاجرين بكل شيء، المستعدين للتضحية بأي قيمة - إذا كانت صناعة السينما محاصرة بهؤلاء جميعاً، وإذا كان هذا الحصار قد بدأ منذ عشرين عاماً وظل يضيق سنة بعد أخرى، فنحن في هذه الحالة أمام أزمة خانقة توالى أثارها المدمرة على السينما المصرية كما وكيفا. فالإنتاج

الذى كان يتجاوز مائة فيلم فى العام هبط إلى أقل من العشرين. وهو مع ثلثه ورغم ما يبثله بعض السينمائيين المصريين من جهود مخلصه لا يرضى الجمهور، ولا يفتح النقاد، ولا يكسب الاعتراف فى الداخل أو فى الخارج.

وليست حال المسرح المصرى أفضل من حال السينما المصرية، بل هى فى أو أسوأ.

لقد تثبتت عروض مسارح الدولة خلال الأعوام الخمسة الماضية فلم ألق، ولم يلق غيرى، إلا عند عرضين أو ثلاثة. ولقد فقد المسرح المصرى الجاد معظم نجومه ولم يفلح فى خلق جيل جديد، لأن المواهب الجديدة أصبحت تفر إلى المسلسلات التلفزيونية تجد فيها الثروة والشهرة. وكما فقد المسرح نجومه فقد كتابه ولقد جمهوره. بل لقد فقدت نور العرض المسرحى أجهزتها ومعدات الفنى، وتحولت إلى خرائب ومخازن للقمامة والبقايا المستهلكة والمخلفات البالية التى وجد منها الأستاذ سامى خشبة الرئيس الجديد لهيئة المسرح ثلاثة وعشرين طناً فى مسرح واحد. وما خفى كان اعظم!

فإذا نظرنا للحركة الأدبية وحركة النشر فسوف نجد شعراء وقصاصين وروائيين ونقاداً أفراداً، لكننا لن نجد تيارات واضحة أو أجيالاً متصارعة أو حركة نامية مطردة. نعم، هناك نشاط فى الرواية والقصة، لكن الكتابة المسرحية نادرة ضعيفة، والشعر مضطرب متهاول، والمتابعة النقدية تكاد تكون معدومة، والترجمة فوضى لا تهتدى بخط، ولا تلتزم بأى نظام يضمن حسن اختيار المادة المترجمة أو نقلها بأمانة فى لغة عربية صحيحة فصيحة. والنقص واضح فاضح فى الفكر الفلسفى والفكر العلمى. مفكر العالم، ومراكز المعلومات والجامعات، والمؤسسات العلمية المختلفة تراجع ماركس، وتعيد الاعتبار لأرسطو، وترصد كل كبيرة وصغيرة فى تطور الظواهر الدينية والقومية، وتتنبأ بصراعات المستقبل هل ستكون بين شرق وغرب، أم بين شمال وجنوب، أم بين حضارات وحضارات؟ هل يستطيع البشر أن يعيشوا بلا عقيدة كما هى حالهم الآن، أم لا بد لهم من عقيدة؟ وما هى عقيدة البشر فى القرن القادم؟ ولقد انتقل المفكرين والعلماء من اليقين العلمى إلى اللاتيقين العلمى، وهو مواقف يختلف عن إنكار العلم، كما أنتقلوا من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، لا عودة منهم إلى ميتافيزيقا الماضى بل تقمنا إلى ميتافيزيقا المستقبل. فابن نحن من هذا كله؟ نحن لا نتابع شيئاً منه حتى فى مجرد عرض أو تلخيص.

واقدر طرح الصحفيون على سؤالهم الذى يطرحونه كل عام عن اهم الكتب التى صدرت عندنا فى العام المنصرم، فلم أجد إلا عناوين قليلة هى التى نستطيع أن نشير إليها فى هذا الفراغ الموحش العريض.

ولقد حاولنا أن نعوض قلة الإنتاج وضعفه بالمهرجانات والمؤتمرات التى تكاثرت تكاثراً ملحوظاً، لكن محصولها قليل محدود. فنحن نقيم المهرجان أو المؤتمر دون أن نحدد هدفنا بوضوح. ثم لا نستعد لإقامته استعداداً كافياً، ثم لا ندقق فى أسماء المشاركين ونغلب الاعتبارات الشخصية على الاعتبارات الموضوعية العلمية.

فإذا كانت هذه هى صورة الثقافة فنحن فى أزمة لا فى نهضة.

غير أن هذه الصورة ليست كل ما نلمسه الآن. فهناك عناصر أخرى تبرر السؤال المطروح فى بداية هذه الكلمة. هل نحن على أبواب نهضة ثقافية جديدة؟



وأول عنصر من العناصر التى تبرر السؤال أننا أصبحنا نعتز بوجود أزمة، وأصبحنا نبعث لهذه الأزمة عن مخارج. ومنذ شهرين عين رئيس جديد لهيئة المسرح، وبدأ المسرح الحديث والمسرح القومى موسمه الجديد بمسرحيتين جديدتين، أولاهما هى مسرحية «الجزير» لمحمد سلماوى، والأخرى «الساحرة» ليسرى الجندى.

وفى الشهر الماضى نظمت جريدة «الأهرام» ندوة واسعة لمناقشة أوضاع السينما العربية حضرها عدد كبير من السينمائيين، والفنانين، والنقاد، ورجال الأعمال، ورجال المصارف، والمسئولين فى وزارة الثقافة وعلى رأسهم الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة.

وفى العام الماضى انتعشت حركة النشر، فصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة «القرارة للجمع» التى حققت نجاحاً مذهلاً، فقد بلغ متوسط التوزيع مائة ألف نسخة من كل كتاب، وهناك كتاب واحد منها هو «شخصية مصر» لجمال حمدان، طبعت منه طبعتان متواليتان بلغ مجموع نسخهما ثلاثمائة ألف نسخة نفدت جميعاً فى بضعة أيام. وكذلك نجحت السلاسل الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، خاصة «كتابات نقدية» و«أفاق الترجمة» التى تنفذ فور طرحها فى الأسواق.

وفى العام الماضى حصد الفنانون التشكياليون المصريون عدة جوائز أهمها جائزة «الأسبد الذهبى» من مهرجان فينيسيا الدولى، وأعيد افتتاح متحف محمود محمد خليل.

وفى العام الماضى والعام الأسبق استقبلت «دار الكتب المصرية» من جديد، وافتتحت «مكتبة القاهرة» وبعدها «مكتبة مبارك»، وتحولت الدور الثلاث إلى مراكز كبرى لنشاط ثقافى متنوع.

وفى العام الماضى دبت الحياة فى المجلس الأعلى للثقافة الذى أخرجه أمينه العام الجديد جابر عصفور من عزلته وجموده، وبلغ به فى قلب النشاط الثقافى، بالندوات الكبرى التى أقامها، والكتب التى أصدرها، والمشاركة الفعالة فى الأحداث والمناسبات القومية.

وفى العام الماضى اكتشفت مقبرة أبناء رمسيس، وهو حدث ثقافى تصدر أحداث هذا العام فى عدة صحف ومجلات أجنبية، وجدت الجهات المسؤولة فى تأمين المناطق الأثرية، وتعقب اللصوص والمهربين.

وفى نهاية العام الماضى قررت منظمة اليونسكو اعتبار القاهرة عاصمة ثقافية للعالم العربى خلال عام ١٩٩٦، كما اعتبرت مدينة سالونيك فى اليونان عاصمة ثقافية لأوروبا خلال العام ذاته. وهناك بالطبع فرق كبير بين ما تمثله القاهرة فى الثقافة العربية، وما تمثله سالونيك فى الثقافة الأوروبية، فالثقافة العربية ثقافة قومية مشتركة، فالدور الذى تلعبه القاهرة فيها، أو سوى القاهرة من العواصم العربية دور دائم مستمر. أما الثقافة الأوروبية فهى ثقافات قومية مختلفة لا تجمع إلا بقرار فى مكان معين وزمن محدود. ولا شك أن منظمة اليونسكو ترك هذا الفرق، وإنما جاء قرارها اعترافا بالدور الذى تلعبه القاهرة فى الثقافة العربية، وإشارة للبدء فى نشاط ثقافى عربى مكثف مشترك تحتضنه القاهرة فى هذا العام الجديد.

نحن إذن أمام عناصر إيجابية تتفتح فى قلب الأزمة، وتنتقل من ميدان إلى ميدان، مما يوحى بأننا قد نكون على أبواب نهضة ثقافية جديدة.



هذه النهضة ليست إلا مجرد احتمال ممكن، نستطيع بالوعى والتخطيط والعمل الجاد المخلص أن نحولها إلى واقع مطلق، وإلا فسوف تستمر الأزمة وتتفاقم إلى الحد الذى تقضى فيه على كل أمل فى النهوض من جديد فى هذا العام الجديد، إما أن تكسب النهضة أرضا جديدة، وإما أن تفسر كل شئ. ونحن فى أشد الحاجة إلى هذه النهضة، لا لى نكون لنا ثقافة حية فحسب، بل لى تكون لنا بهذه الثقافة حياة كريمة تليق بالإنسان بعد سبعين قرنا من اختراع الكتابة.

عبد المنعم تليمة

إن الرائد لا يكتب أمله .

ولقد كان إبراهيم بيومي مذكور - اتسع له جوار
رويه - رائداً .



العقل يعلو

فى إبراهيم بيومي مذكور

١٩٠٢ - ١٩٩٥ م

وفى مطالع النهضةات تفتتخ الريادات فى كل
المجالات، ثم ترى الرائد الواحد يفتتخ فى أكثر من مجال
من هذه المجالات، ترى الواحد من الرواد طليعة فى
العمل العام بأفائه الإصلاحية العريضة تربية
 واجتماعية وسياسية وعلمية وإبداعية. ترى الواحد منهم
 رئيساً من رؤساء صناعته، ثم تراه مبدعاً فى غير
صناعته من الصناعات، وتاريخ نهضتنا فى هذه العصور
 الحديثة يصادق على ما سلف ويشهد له. ألم تر إلى
الجيلين الأولين من رواد هذه النهضة : كان الرجل منهم
 يبذل عمره بروح الجهاد والشهادة، ينفق ساعات يومه
 فى توجيه العمل العام كأنه يموت غداً، وينفق السنوات
 ثوات العدد فى تاصيل ما يبقى من عمل كأنه يعيش
 أبداً، كان من بينهم من حمل الوية تجديد الأصل، ومن
 حمل الوية تاصيل الجديد ثم، كانوا اجمعين يداً واحدة
 تحمل لواء واحداً، هو الأعلى والأخلد: لواء الوطن .

وترى إبراهيم بيومي مذكور فى ذلك المناخ
 الناهض، على ما تربت عليه طلائع النهوض: أخذ العلم
 الموروث على أصوله، فحفظ القرآن الكريم ودرس معانيه
 فى الكتاب والمدرسة الأولية بقريته - من أعمال إقليم
 الجيزة - ثم أوغل فى هذا العلم على أشياخ الأزهر
 الشريف ومدرسة القضاء الشرعى ومدرسة دار العلوم،
 وختم هذه المرحلة الأولى مع العلوم العربية والدينية سنة
 ١٩٢٧ م .

ثم أخذ العلم الحديث على أصوله - في فرنسا - فدرس اللغات القديمة والحديثة والآداب والقانون وتخصص في الفلسفة الإسلامية حتى صار عمله المعتمد من القاري أصلاً تغتد به الدوائر العلمية إلى اليوم، وختتم هذه المرحلة الثانية مع العلوم والمناهج المعاصرة سنة ١٩٢٥م.

هكذا عاد إلى بلاده، مزوداً بخير الزاد، فمد يده إلى أيدي المجاهدين الذين يحملون اللواء الأرفع .

فإذا التمسست جامعاً لعمله العام، فقل إن الرجل هو : المصلح . وإذا التمسست فروجاً لهذا الجامع، فهي الأساس في إصلاح التعليم، والمعاصرة في إصلاح الإدارة، والمعادلة في إصلاح المجتمع . نظر - في الفرع الأول : إصلاح التعليم - فرأى في اللغة جوهرأ فردأ لكل عمل جاد هنا، فذلل نفسه للإصلاح للفرع . ولقب التيسر في تعليم اللغة، وشارك في تصيد الطرائق التعبيرية والأساليب العجلية والبيانية . واشتغل في هذا الأمر خمسين سنة، عضواً بجميع اللغة فأمينا عاماً، فرتيساً بعد طه حسين . ونظر - في الفرع الثاني : إصلاح الإدارة - فرأى التحديث الإداري أساس كل مجتمع عصري، وأساس كل نهوض مصري، فتوفر على درس الأمر درساً منهجياً منظمأ وخرج على الناس بسفر جليل في الإدارة المعاصرة . وأرانت حركة ٢٣ يولية أن توظف خطته ونتائج بحثه، فأسندت إليه رئاسة مجالس قومية استحدثت للخدمات والإنتاج، بيد أن هوج الرياح السياسية السامة - سنوات ٥٢ / ٥٣ / ١٩٥٤م عصفت بأمله في هذا الشأن، فأثر الاعتزال وإسنان حاله يقول للبيت رب يحميه . ونظر - في الفرع الثالث :

إصلاح المجتمع - فرأى العدالة غاية رفيعة للبناء الاجتماعي المنشود، ففكر وبهر واحتشد ، وخرج على الناس بفكر إصلاحى اجتماعى مضى . وجاهد ليكمل فكره في هذا الشأن صيغة عامة قانونية وبستورية وسياسية، وبخاض في هذا السبيل معارك سياسية مشهورة مشهورة، عضواً برلمانيا جهيراً بمجلس الشيوخ . ولما تولى وزارة الشؤون الاجتماعية رنت عيناه إلى بعيد، وهذا قلبه إلى الأفق الجديد، بيد أنه لم يصل إلى شيء، مما صمحت إليه نفسه الكبيرة وروحه العالية؛ فقرر اعتزال العمل العام جملة، ولأد - في العقود الأربعة الأخيرة - بعمله الفكرى والعلمى .

فإذا التمسست جامعاً لعمله الفكرى والعلمى، فقل إن الرجل هو : المعلم الخفيس .

إنه - غير مدافع - مؤسس المدرسة العقلانية في كتابة تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية . كانت كتابة هذا التاريخ تنصرف في دوائر الاستشراق، إلى التأكيد على أن مفكرى العرب قد نقلوا منطق أرسطو واتخذوه أداة لتأسيس علوم العربية، وماعدا ذلك - بن الفلسفة العربية الإسلامية - فجوانب شرعية دينية خالصة لا تقع على أرض الفكر الفلسفى، أو جوانب تصوفية منقولة من الحضارات القديمة، أو أمشاج وأخلاق من فكر يونان وغيره . حدد مذكور خطوطاً عريضة تصلح مهاداً لتاريخ عقائلى للفلسفة العربية الإسلامية، وصاغ هذه الخطوط في عمله الباقي (في الفلسفة الإسلامية : منهج وتطبيقاته) . وواصل عمله في إنضاج تلك الخطوط وتعميقها في مساهماته العريضة لتحقيق عمل أبسن سمينا والغزالي والقاضى عبد الجبار ومضى

التجريبى الذى اتخذ صيفته الناضجة فى عمل مفكرى
النهضة الأوروبية بعد ذلك .

إن مؤرخ نهوضنا الحديث لابد أن يقف طويلاً عند
عمل إبراهيم بيومى مذكور ، فهذا العمل - عاماً
وعلمياً - من أعمدة هذا النهوض وأصوله الباقية .

الدين بن عربى وابن رشد وابن خلدون وغيرهم من
أئمة الفلسفة العربية الإسلامية، وفى المؤتمرات الفلسفية
العربية والعالمية، وفى توجيه مئات الدارسين ... الخ
كشفت مذكور فى كل عمله العلمى عن صبور من المنطق
أبدعها العقل العربى الإسلامى، وعن مجالات للنظر
وأعمال العقل فتح أبوابها ذلك العقل، وعن بذور للمنهج



حسن طلب



لم يترك لنا العلم الجليل الراحل إبراهيم مذكور من المؤلفات عبر حياته الخصبة المديدة بطول قزننا هذا، إلا ما يمكن أن تستوفيه أصابع اليدين عدداً، ومع ذلك فقد كان بادواره المتنوعة سياسياً واجتماعياً وثقافياً، صاحب قامة عبّلية لاتدانيها قامة أخرى لهؤلاء الذين يفرقوننا بعشرات الكتب والمصنفات دون أن يضيفوا غير أضغاث من النقول، وما أصدق الشاعر الذي ذكرنا من قديم بأن «بغات الطير أكثرها فراخاً».

ولاتكاد اهتمامات إبراهيم مذكور المتشعبة ومساهماته الموزعة على مجالات عدة، تترك لنا فرصة للإلمام بها كلها في سياق كهذا؛ فمن الخير إذن أن نقف عند جانب واحد من جوانب هذه الشخصية الغنية الفريدة، هو مجال الفلسفة، التي درسها في فرنسا وحصل فيها على دكتوراه الدولة، ثم عاد ليصبح أستاذا لها في جامعة القاهرة، لينتشر تلاميذه في ربوع العالم الإسلامي والعربي، ولتخرج على يديه أفواج من حملة الماجستير والدكتوراه في الفلسفة الإسلامية التي تخصص فيها.

ولعله من الخير أيضاً، قبل أن يأخذنا المصديح عن الجانب الفلسفي في شخصية إبراهيم مذكور، أن نشير إلى أن هذا الجانب في شخصيته لم يكن منفصلاً حال عن غيره من الجوانب، فقد كان هناك خيط واضح ينتظم القنوع في النشاط بحيث لاتكاد نجد فارقاً يذكر في الرؤية والمنهج بين المصلح الاجتماعي والأستاذ الجامعي وعضو البرلمان ورئيس مجمع اللغة العربية في شخصية الرجل، ففي هذه الأدوار كلها كان للرجل نهج عقلي واضح، وكانت له رؤية مستنيرة وثاق، وكان له

إبراهيم مذكور: لا لقدسية اللغة لا لقدسية التاريخ

انحياز حاسم إلى قيم التطور والتغيير ، في مواجهة الجمود والثبات؛ فلم يكن غريبا بعد هذا كله أن نجد مواقف الرجل يغسر بعضها بعضا ويوقد إليه؛ فمواقف من اللغة شديد الارتباط بمواقفه من الأدب والفلسفة والدين والإصلاح الإداري.

ننظر إلى موقفه من اللغة مثلا، فجدده يتسلح برؤية عقلانية تستجيب للواقع وتتمازج إلى العافسر، فلا غرابة إذن في أن يلق ضد حالة القداسة التي يحاول للتمزتون إخضاعها على اللغة فيجربون دون تجديدها ويحافون بينها وبين روح العصر؛ وحديثه في ذلك حاسم لا يجتمل التردد، خاصة حين ينظر إلى هذه القداسة على أنها قد «وقفت كثيرا في طريق الإصلاح والتجديد، واعترضت سبيل النمو والتطور، فقبل بالحرام والحلال في أمور تتصل بمعن اللغة وأساليبها وكتابتها ورسماها، كما قيل بهما في الحكم على أقوال الناس وأفعالهم، ومع هذا فالزمن يسير، ولا بد أن تسير اللغة معه»^(١).

وقد كان من الطبيعي في ظل هذه الرؤية العقلانية، أن يرجع هذه النزعة الدينية المتطرفة في النظر إلى اللغة إلى عمي العقل وضيقها وانغلاقها، فحين أن ضاقت العقل «بدأ التحليل والتصريم، فاصبح التمرير ممنوعا، وحزم الوضع على المتأخرين»^(٢).

هذه الروح الواقعية المسلحة برؤية عقلية مستنيرة في النظر إلى قضايا اللغة، نجدتها أيضا في النظر إلى قضايا الأدب، وكفينا في هذا المقام أن نذكر إطارا مذكور لأعمال نجيب محفوظ الأولى خاصة ثلاثيته الفرعونية، قبل النقلة الواسعة التي قفز فيها فجأة من معفيس وطبقة إلى الفجالة والفقى؛ ولم يخف الرجل

إعجابه أيضا بأعمال نجيب محفوظ التالية، خاصة (خان الخليلي) فقد وجد فيه القصصي مبعث تقدير واستحسان، وإن كان في أسلوبه ما يدعو إلى النقد والملاحظة. ويتضح نهجه العقلاني المتحرر بصورة أدق في موقفه من الشعر فقد شهد الرجل ثورة الشعر الحر في أوج مدها، وكان لاذك شيئا قد ناهز الستين، ومع ذلك لم تره يضيق بها كما ضاق بها زملاء له معروفون ، ولم يلق مثلهم في مواجهة التجديد، بل نادى صراحة بأن «قضية الشعر الحر غير ذات موضوع، إذ ليس ثمة من ينكر على الشاعر حقه في الابتكار والاختراع، ولا من يضيق عليه حرية مادام لا يحول الشعر إلى نثر مرسل أو مقيد»^(٣) ومع أن إبراهيم مذكور كان يؤمن بأن الموسيقى عنصر أساسي في الشعر لا يجوز استبعاده بحال، فإن إيمانه هذا لم يجعله يقيد حرية الشاعر لحساب الالتزام بنظام موسيقى موروثة «فالمروضون عنده لم يستريحوا النغمات كلها، وباب الجديد فيها فسيح ومفتوح دائما»^(٤)، والشعر عنده «يتطور في لفظه ومعناه كما يتطور في أخيله ومعناه»^(٥)؛ فلا قيد إذن على حرية الشاعر إلا إذا أفسد الشعر بتجريده من أهم عنصر فيه وهو الإيقاع، فالشعر إن فات الوزن والنغم، فلا سبيل إلى التفرد بينه وبين النثر»^(٦).

إن الحرية التي دافع عنها مذكور في مجال التجديد اللغوي لكي تتمكن من مسابقة العصر، هي ذاتها الحرية التي كان يطلبها للفنان إلى الحد الذي جعله يقول صراحة إن الحرية هي أعز شيء لدى الأديب والفنان»^(٧)، وعليه أن يمارس هذه الحرية حتى لو خرج أحيانا على بعض قيود النحو واللغة، «فربما فتح خروجه بابا لنحو

ولغة جديدين^(٨)؛ ولا خوف على الفن من الحرية أن يسيء، الاندفاع استغلالها، فالاندفاع موجودين في كل عصر ولا خوف أيضا عليه من الصراع المستمر بين المجددين والمقلدين، فتاريخ الفن يعلمنا أنه حركة دائمة بين الجمود والحلاقة، بين المحافظة والتجديد، بين الابتاع والإبداع^(٩).

وإذا شئنا أن نتنقل من اللغة والأدب إلى الدين والعقيدة، لم نجد غير هذه الرؤية العقلانية المتحررة التي استطاع مدكور من خلالها أن يظن إلى أن الأديان تخاطب القلوب قبل أن تخاطب العقول^(١٠)، ولذا فإنه «من الجهل بطبيعة الأديان أن يقال أن تعاليمها مصنوعة في قوالب منطقية ولغة عقلية بحتة^(١١)؛ وأول ما يمكن أن نستنتجه من ذلك هو أن للعقل لغة والدين لغة أخرى ينبغي أن نميز بينهما وبين لغة العقل» وفي لغة العقل لأمجال للخيال والخرافة، بينما لا تجد في أية عقيدة سوى «خيال البس أحيانا ثوب الحقيقة، وما هذا الخيال وتلك الحقيقة إلا صرح كثيرا ما شذنا بأنفسنا لأنفسنا، كي نكمل ما في عالم الواقع من نقص، ونحقق بعض ما نصبر إليه من ميول وآمال^(١٢)، إن لغة الدين في التحليل الأخير لغة رمزية تستثير الخيال وتلهب العواطف ، ولذا كان العنصر الأساسي للفاعل فيها هو الطوقس والشعائر التي تستطيع أن تؤثر في الجماهير وتصل بهم إلى ذروة الانفعال، تماما كما هو الحال في السياسة^(١٣)؛ وهكذا تلتقي الأساطير الصينية والسياسية في النهاية على صعوبة واحد.

لم يتنكر مدكور لهذا النهج العقلاني للمستير وهو يقوم بدوره الفلسفي باحدا وأستاذ ومثقا، بل إننا

نستطيع أن نلمس كيف تجسدت رؤاه العقلانية في هذا المجال أكثر مما نستطيع في أي مجال آخر؛ ولا غربة في ذلك، فهو أحد الرواد الذين أخذوا على عاتقهم أن ينظروا في الموروث الثقافي لينقوه من الشوائب التي عكرته سواء بسبب تحصيل بعض المستشرقين وضميق أفقهم، أو بسبب تزمّت المتعصبين ودعاة الجمود من العرب والمسلمين. وليس مدكور في هذا السياق غير واحد من طليعة الجنود المخلصين من كتيبة النهضة المصرية المعاصرة، الذين حملوا راية العقل في مواجهة الخرافة، والعلم في مواجهة الجهل حتى وهم يدرسون التراث وينقبون عن جواهره المضيئة، سواء في مجال التاريخ الثقافي كما فعل أحمد أمين في موسرته، أو في التاريخ الأدبي كما فعل طه حسين، أو في تاريخ الفلسفة كما فعل مصطفى عبدالرازق، معه إبراهيم مدكور: إذ أصدر الأول كتابه (تمهيد في تاريخ الفلسفة الإسلامية) عام ١٩٢٤، ويعدده بسنرات أصدر الثاني كتابه (في الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق). وكلاهما من الكتب الرائدة التي لا تزال حتى الآن مرجعا أول في بابها.

لم يكن عمل مدكور في الفلسفة الإسلامية إلا إرساء لمنهج سبق أن انتهجه من قبل في السورين حين تقدم برسائلته عن (الفارابي ومزلقه في الفكر الإسلامي) ، ويقوم هذا المنهج على عامتين، أولاهما مستمدة من المنهج التاريخي الذي يقب في كل فكرة من أصلها وتطوّر نشأتها ثم يتبع تطورها ونموها، لينتهي إلى أثرها في المدارس والاتجاهات اللاحقة، أما الثانية فتتبع من المنهج الفارابي الذي ينطلق من الإيمان بوحدة الثقافة الإنسانية، ويدافع عن اتصالها في مواجهة

الحدود المصطنعة التي ينادى بها المتخصصون في كل زمان، يقول مذكور: «انتقضى ذلك الزمان الذي كانت تفصل فيه الثقافات العالمية الكبرى بعضها عن بعض وتقام بينها حواجز منيعة لاتسمح باتصال أو تبادل، وأصبحتنا نؤمن بأن الحضارات القديمة أخذت وأعطت كما نأخذ اليوم ونعطي، وأن الثقافة الإنسانية ذات موارد متعددة بين شرقية وغربية وما أشبهها ينهر جار تصب فيه فروع مختلفة، وهو في مجراه يغذي أفاقاً جديدة ويبيعت طاقات شابة»^(١٤). وفي ظل هذه الرؤية تصبح دعاوى الانعزال وتسمعات الفز الثقافي، غير ذات موضوع.

وعلى ذلك، فإن مذكور لم يكن من عبدة المناهج وأسرى حرفيتها، فنحن نراه لا يتبع المنهج التاريخي بالسرف الذي نجده به عند بعض أتباعه، كما لا يطبق المنهج القارن بالسلط الذي نراه عند المولعين به، فهو لا يقل من التاريخ إلا ما يقوم عليه دليل عقلي حاسم، ولا يهش إلى المقارنة إذا أوجبها داع لا يمكن رده، وهو كما نأدى ينزع قديمة اللغة، ينادى بنزع قديمة التاريخ «فالعيب كل العيب أن يتحول التاريخ إلى مجموعة فروش ليس بينها وبين الواقع صلة، وأن تؤخذ على أنها قضايا مسلمة لا داعى لبحثها ولا محل لمناقشتها، أو أن تمنح قديمة لا مبرر لها، اللهم إلا أنه قد قال بها مؤلف سابق ونهب إليها مؤرخ قديم، وإذا تنقح حجر عثرة في سبيل البحث والدراسة، وتوصل دون تقدم العلم وارتقائه»^(١٥).

كان مذكور رجل عقل، وإذا فقد كان رجل منهج، وهذا المنهج هو الذي حاول أن يرسى دعائمه بين

الدارسين، فلم يقف عند المارك الشكلية التي افتعلها من لا يقف بهم حولهم إلا عند هذا الحد، مثل للحركة التي دارت رحاها وتدور إلى الآن حول افضلية اسم (الفلسفة العربية) على (الفلسفة الإسلامية) أو العكس؛ لم يقف مذكور عند هذه المارك وأمثالها، لأنه رأى أن الأولوية للمنهج والماكمية للعقل مادامنا على بساط البحث العلمي، ولنا بعد ذلك أن نقول (فلسفة إسلامية) أو (فلسفة عربية)، لأنها في حقيقة الأمر (فلسفة إسلامية عربية) بحكم الدين الذين نشأت في بيئته، ثم بحكم اللغة التي كتبت بها، وحينئذ يكون «من العبث أن تثير هذه التسمية أو تلك خلافاً أو خصومة، لأنها مظهر من مظاهر شعبية قديمة يليت بها زمن حياة المسلمين السياسية، وبرزت منها ما أمكن لحسن الحظ حياتهم العلمية»^(١٦).

في ظل هذا المنهج العقلاني المتحرر حتى من حرفية المنهج وقديميته، استطاع مذكور أن يقدم لنا رؤية إنسانية شاملة للفلسفة الإسلامية، وسر شمولها أنها اتسعت لكي تضم علم الكلام والفلسفة والتصوف في نسق واحد، فضلاً عن العلوم الأخرى من فقه إلى لغة إلى تشريع، كما وسعت رحابتها كل الفرقاء في المذاهب والنحل الإسلامية، فلا فضل لسني على شيعي، ولا لتصوف معتدل على آخر شاطح، إلا بما يقدمه من رؤى جديدة وأفكار أصيلة، ولم يكن الذي جنت بهم الغلو فهوماً الدين وانكروا النبوة، من أمثال ابن الروابدي وأبي بكر الرازي إلا فلاسفة وأصحاب نظر يجب أن ندرسهم بعيداً عن التصعب في رأى مذكور، ويجب قبل ذلك أن نفهم البيئة الثقافية التي أثرت فيهم والاهتمام أفكارهم، فدراسة البيئة الثقافية العامة، خطوة أساسية

الضعيفة، كالحشرات للبنية لا يحاولها العيش إلا في الأماكن المظلمة، أو كالحشائش الضارة لا يعظم نموها إلا في التربة الفاسدة، تنف في طريق الحق، ويقام كل تفكير، وكلها ذات قوة مسحرة تفتش الأبصار وتصم الأذان، وتتخفى على كل ما في المرء من عقل وروية، أو كأنها مظهر لوجه خفي يستولى على النفوس والأفئدة، وكيف لا والمسحر خرافة ليست ثوب الفن؟ والخرافات في أغلبها اكتست بكساء للدين؟^(١٨).

تحية للرائد الكبير الراحل، وروح وريحان للكرام المتجدة، وعسى أن ينتبه المسئولون في وزارة الثقافة إلى عمليه الكتويين بالفرنسية، فيعملوا على نقلهم إلى العربية، فهذا يكون الاحتفال بالرواد كبار.

في منهج مذکور لا يصح إهمالها إلا بخسران مبین: كما أن الموضوعية والبعد عن التعصب خطوة أساسية أخرى، فقد عرف مذکور كيف أن التعصب والتهم الجزافية، قد أدبت بحياة السهروردي بأمر من صلاح الدين الأيوبي، وبضعت إبن سبعین إلى الانتحار وهو بین ریح مکه. وهكذا فإن دما نراه من تعصب اعمى أحيانا، وغلو في الدين أحيانا أخرى، إنما منشؤه تغلب العاطفة على العقل، والرغبة في أن نعمل الناس على اعتناق كل ما ندين به من أفكار^(١٩).

ولأننا لا نستطيع أن نقاوم التعصب إلا إذا قاومنا أولا الخرافة واحتكنا إلى العقل، فقد حمل مذکور حملة منكرة على الخرافة، ومروجيها، فزأى أنها «طيفة الجهل واليفة الأوهام، عنوان ناقص الثقافة ورمز ذوی العقل

الهوامش:

- (١) إبراهيم مذکور، في اللغة والأدب، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١٣٥.
- (٢) - (٩) - المرجع السابق، الصفحات: ١٤١ و ١٣٧ و ١٣٦ و ١٢٤ و (١٣٦) و (١٣٦)، على التوالي.
- (١٠) إبراهيم مذکور، الفلسفة الإسلامية والنهضة الأوروبية، ضمن كتاب (أثر العرب في النهضة الأوروبية)، مجموعة مؤلفين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ١٤٢.
- (١١) إبراهيم مذکور، في الإسلامية: منهج وتطبيق، ج (١)، دار المعارف (٣)، القاهرة ١٩٨٢، ص ٥٩.
- (١٢) إبراهيم مذکور، في الأخلاق والاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٩.
- (١٣) المرجع السابق، ص ٣٦.
- (١٤) الفلسفة الإسلامية والنهضة الأوروبية، ص ١٣٩.
- (١٥) في الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق، ج (١)، ص ٩.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٧.
- (١٧) في الأخلاق والاجتماع، ص ٢٧.
- (١٨) المرجع السابق، ص ٦١.

محمد حسيني أبو سعده



قد يحق لي باعتباري من تلامذة الأستاذ الدكتور إبراهيم مذكور، ويقتدر ما تسمح به المساحة الممنوحة لي والوقت المتاح، أن ألقى - من تجربتي الذاتية - بعض الضوء على شخصية الأستاذ، أكون مبالغاً في التفاؤل إذا قلت إن كثيراً من الناس سواء كانوا طلبة في الجامعة أو مدرسين بها، يعرفونها، وأنا على يقين بأن هذا العمل المتواضع الذي أقدمه إنما هو استجابة لمعاطفة الحب التي يكنها القلب له، ويدافع الوفاء الذي أصبح في جيلنا هذا أظنه شيء بعملة نادرة، لا يصعب وجودها فحسب، وإنما تحول مستجدات العصر دون تداولها إلا في أضيق نطاق خصوصاً بين المثقفين عامة والجامعيين منهم على وجه الخصوص.

ولئن قُدر لأحد أن ينازعني هذا الحق، فإنه - فيما اعتقد - لن ينازعني في القيام بالحد الأدنى من الواجب الذي ينبغي تأديته من جانب تلميذ لأستاذه، خصوصاً إذا كان هذا الأستاذ أحد رواد جيل العمالة في مجال الفكر الفلسفي العربي والإسلامي، الذين تميز الأيام والسنون عن محو بصماتهم أو إغفال تراثهم أو نسيان أسمائهم، من حيث كُتب لهم الطلوع بأعمالهم الثرية وشخصياتهم الفذة، وعطائهم السخي، ووجودهم الفاعل والمؤثر في تشكيل العقلية العربية وتقويم اللسان العربي، وتواصل التراث وإثرائه وإحيائه، والإسهام في إعادة صياغة واقع الفكر الفلسفي العربي المعاصر واستشراف مستقبله.

في أواخر الستينيات، كانت بدايات علاقتي بأستاذي الدكتور إبراهيم مذكور، حيث كنت طالباً بالدراسات العليا بقسم الفلسفة (السنة التمهيدية للماجستير) بكلية الآداب جامعة القاهرة. وكان الأستاذ يحاضرنا في مادة

شهادة حول شخصية الدكتور إبراهيم مذكور

«الفلسفة الإسلامية». وخلال المحاضرات الأولى له، أدركت بوعي أنني أمام شخصية متميزة لأستاذ أكاديمي، تختلف عن شخصيات كثيرين غيره من الأساتذة. شخصية تتفوق على سمات ومقومات وأبعاد، تتنزع بذاتها الاحترام وتقدره، وتستأهل التقدير وتثير الإعجاب، وتفرض في النفوس حبا تخامره رغبة، وأملا بواقبه شعور عميق بالتفاؤل، وانتفاء يصاحبه شعور بالزهو بالتلمذة على يديه.

ولم أكن وحيدى هو الذى وقع فى أسر هذه الشخصية المتميزة، وإنما شاركنى فيه معظم الزملاء الذين يراغبون على الحضور، ولم يكن أحد يتفجى عن محاضراته إلا لطرف قاهر يعوق الحرص الشديد على مشاهدة الأستاذ والتواجد فى حضراته، والاغتراف من غزير علمه، واكتساب بعض فضائله الخلقية، ومنهجيته فى التفكير والدرس والحوار والمناقشة، وطريقته المتفردة فى طرح القضايا والمشكلات ومعالجتها، وغير ذلك كثير من عطاء الأستاذ، الذى ظل يتنامى فى عقولنا فهما واستيعابا، ويتعاظم فى نفوسنا حبا وتقديرا وإكبارا.

ولعل أول ما يجذبني - كما يجذبني وغيري - من شخصية الدكتور مذكور، سمّت الهيبة والوقار الذى يكسو ملامحه الشخصية الظاهرة ويكتنف عن باطن ثرى يعمر بإيمان قوى وثقة بالنفس، وماطلة جياشة، وسريّة نقيّة، وقلب حبيب عن الكوراة، وطمأنينة روحية كذلك التى يتعم بها الزاهد الصوفى الذى ذكر نفسه لحب كل ما هو خير والتفانى فيه. وإذا كنت أشعر بسعادة تفرم كيانى كلما التقيت به ووقفت أو جلست بين يديه، فقد حرصت على اصطناع أساليب القرب منه والتواجد فى حضراته والتحدث معه وإليه.

حتى إذا ما انتهى العام الدراسي، وجدت نفسي أعالج ميلا جارحا إلى التخصص فى (الفلسفة الإسلامية) فى الماجستير. فكشفت له عن رغبتى هذه وتمحيصها تحت إشرافه، فوافق على الفور. وكثرت لقاءاتى به فى مقر مجمع اللغة العربية بالجيزة، لإعداد خطة البحث، وهنا اكتشفت بعدا آخر فى شخصية الأستاذ، حيث كنت أشعر فى حضراته - دون ثالث لنا - بالأب الحانى والأستاذ القديم، الناصح والموجه والمرشد. لا يفرض توجهها معينا، ولا يستبد برأى، ولا يلزمك برهجة نظر خاصة، وإنما يحاور ويناقش ويوجه، ويفتح أمامك أفقا جديدة، ويمرض أراءه وأفكاره وريفاه، ويترك لك حرية الاختيار. كل ذلك فى تواضع وهنؤ يجعلك لا تشعر بتلك الهوة العميقة والمسافة الشاسعة الفارقة بين الأستاذ والتلميذ، تلك الهوة التى يصر على دعمها وتعزيزها فى نفوس التلاميذ كثير من أساتذة هذه الأيام.

لقد كان له فوق ذلك معه، تواضع وحلو، يذهبان عن التلميذ كل رغبة دون افتقار الاحترام والهيبة ويشجعان على طرح المزيد من الاستفسارات والتساؤلات مما يطيل الحوار، فلا تجد من الأستاذ إلا الصبر رغم كثرة شراغله، ولا الحظ من قط ضياع أى امتعاضا أو مللا، ولا استعلاء وتكبر، ولا أسمع منه إلا كلمات التشجيع بما يعزز الأمل فى الباحث ويبعث على مضاعفة الجهد وبذل أقصى ما فى الوسع من رضا واقتناع، لا لمجرد الصلوة بمرضاة الأستاذ وإنما للاستفراق فى متعة البحث والدرس أيضا. فإين من هذا كله، بعض أساتذة هذه الأيام؟

وبحين انتهيت من إعداد خطة البحث ولحبتها تحت إشرافه، حدثت أمور فى كلية الآداب أثارت حفيظة

الاستاذ، فاستعانى للمثول بين يديه، وحنثني بما كان، ولست في حديثه نبرة أسى وأسف تكس مبلع تأثره بما حدثه، مما جعله يؤثر الفنازل عن الإشراف على رسالتي، في سمر وترفع..

وبما يجذبك - كما جذبني وغيري - إلى شخصية هذا المفكر العربي الإسلامي، فيه العميق للغة العربية، فقد كان عاشقا لها، غيورا عليها، حفيبا بها - وقد انعكس ذلك كله على أسلوبه في محاضراته حيث كان أسلوبا جزلا، فيه رصانة وطراوة، وإغداق وإشمار، وفيه عذوبة تضمد الأذان إليه لسهولة وإن تكن من نوع السهل الممتنع، فعباراته قصيرة لكنها واضحة الدلالة، وتنظم في حلقات من سلسلة تشب جواهر منظرية في عقد، تجسد الفكرة، وتقدمها للمتلقى في سياق يصعب أن تحذف منه كلمة أو تضيف إليه كلمات، وتكاد تشعر أنك مع شاعر مبدع يعرف على أوثار كلماته لحنا عذبا وإنما يستلب القلوب، ويأخذ بجماع العقول، فيشيع فيها إمتاعا وأنسا مع شيء من الحماسة تضطرم به الأفكار، غير أنك لا تكاد تسمع منها في الأعماق إلا ممسا. ومع هذا، فهو أسلوب علمي يتضمن صياغات في ثوب أدبي رفيع قشيب.

ولم يكن هذا النهج الأسلوبى مقصورا على محاضراته، وإنما تجاوز هذا الحد إلى كتبه ومؤلفاته، فقرأ كتابا له فلا تشعر إلا بالمتعة، متعة الأفكار وهي تغرز عقلك في زهف هائل لكنه معزز بالليل والبرهان فيرغمك على تقبلها بالقتناع، ومتعة الروح التي تتصرب إلى كيانك من رقة الأسلوب وعذوبة الكلمات وسلاسة العبارات. كل ذلك يعكس مدى قدرة الاستاذ على تخليق قدراته اللغوية وثقافته الوسيعة لخدمة أغراضه العلمية

التي تجعلها بحوثه ودراساته. وليس شريفا إذن أن يحظى الأستاذ بمصعب الأمن العام لجميع اللغة العربية في القاهرة ثم يعكس بعد ذلك كرسى الرئاسة لهذا الجمع ويقترده بى حتى يوم لقاء ربه. وجهوده المخصصة في إصدار المعجم الفلسفى الذى يحدد مفاهيم الفردات والمصطلحات الفلسفية باللغة العربية، جهود مشهورة تنسب على الإنكار. فإين من هذا كله لغة كثير من الباحثين الحاصلين على درجات الماجستير والدكتوراه في الفلسفة ويشغلون وظائف التدريس بالجامعات المصرية.

وشة بعد آخر في شخصية الأستاذ العلمية، ويتمثل في منهجيته في البحث تلك المنهجية التي تكشف عن اقتدار وكفاءة عالية في الالتزام بقواعد المنهج العلمى وسوابطه، تلحظ ذلك بجملاء في أسلوب طرحه للموضوعات وإثارة المشكلات بطريقة تتناولها ومعالجتها. فهو يفصل للمجمل، ويكشف عن المستور من المعاني التي تخفيها ظواهر النصوص، ويوضح الغامض من الأفكار، ولا يترك شاردة ولا واردة تتصل وثيقا بالموضوع إلا ذكرها أو إشارا إليها. ويعول على أمهات المصادر والمراجع ثم يدلي ببلو في الموضوع، مدعما آراءه وأفكاره بمنطق البرهان. وهو حريص على أن ينتقد بعض وجهات النظر من منظور لل نقد - أفندت كثيرا منه - لا يقتصر عنده على بيان الأساليب والعمومات وإنما يتسع ليشمل أيضا تبيان الإيجابيات التي تتضمنها مشيدا بصاحبها، فلا يفضح حقه في الابتكار والإبداع، التزاما من جانب بالموضوعية والتجرد، بحيث تدرك أنه - في بحوثه ودراساته - يدع العقل يعمل وملكته متفصلا عن بقية النوازع الإنسانية.

والقارئ المتخصص كتابته (في الفلسفة الإسلامية.. منهج وتطبيقه في (جزئين) - على سبيل المثال - يدرك للامح البارزة منهجية الأستاذ الدكتور مذكور. فهو يحدد موضوع البحث تحديداً دقيقاً ويعمد إلى إبراز أهم عناصره ومحاوره وإبعاده، ثم يستعرض الآراء التي قيلت بخصوص كل عنصر، ويردها إلى أصولها ومصادرها الأصلية، فيكشف بهذا عن مدى تأثر اللاحق بالسابق من الفلاسفة والمفكرين والباحثين. ثم يتابع الفكرة في تناميها وتطورها منذ نشأتها حتى يصل بها إلى منتهى ما وصلت إليه لدى من تناولوها بالدراسة، كاشفاً عما طرأ على الفكرة أو النظرية من انتكاس أو إضافة أو تجلية أو دعم أو هجوم نقدي أو تأصيل عقلي وفكري وإضمار ذلك كله في منظومة علمية تبت الروح في النظرية، وتثير في القارئ ميلاً عقلياً إلى احتضانها أو التذوق منها، بعبيرات عقلية منطقية في كلتا الحالتين، تفرض عليك أن تتخذ موقفاً ما، دون اقتصر على مجرد التلقي أو السرد والحكاية. ولا يتسع المجال لأزيد من القول لبيان منهجيته في البحث، وحسبنا كتابته الذي أشرنا إليه ومن قبله أطروحته للكتوراه التي كتبها باللغة الفرنسية وحصل بها على الدرجة العلمية من السوربون بفرنسا، وعنوانها (مكانة الفارابي في المدرسة الفلسفية العربية).

ويمثل إحتفاء الدكتور مذكور بالتراث الفلسفي العربي والإسلامي، بعداً ثانياً آخر من أبعاد شخصيته العلمية، إذ يمثل توجهاً أساسياً من توجهاته النظرية التي مثلت منطلقاً أصلياً لجهوده العلمية في مجال التراث.

فقد أسهم بجهوده لا تنكر في الإشراف على تحقيق كثير من كتب التراث الفلسفي العربي وخصوصاً ما ينتسب منها إلى الفارابي وابن سينا. على أن تصديراته ومقدماته لهذه الكتب التراثية المحققة لا تقتصر على عرض أو استعراض مضامين الكتاب الحق، وإنما يبلّغها بعض أفكاره وآرائه ورؤاه الخاصة، ولا تخلو من وجهات نظر نقدية له، مما يجعل هذه التصديرات والخدمات ترقى إلى مستوى المرجع الذي يفيد منه الباحثون والدارسون في موضوعات يمثل الكتاب مصدراً من مصادرها، فلا يجد الباحث مندوحة عن الاستعانة بها والإفادة منها والتعويل عليها كلما وجد إلى ذلك سبيلاً. وأشهد أنني واحد ممن أفادوا من هذه الخدمات والتصديرات في بعض بحوثهم ودراساتهم المتخصصة ومن ذلك على سبيل المثال، تصديراته لبعض الأجزاء المنشورة من موسوعة «الشفاء لابن سينا».

ولسنا نستطيع، في مقال كهذا، أن نزعج باتنا قارئون على تقديم رؤية شافية شاملة ومستوعبة لكل مقدمات شخصية الأستاذ مذكور بأبعاده الثرية وحسبنا هذه الإطلاقة السريعة الموجزة، على الجانبين الإنساني والملمى الفكر فلسفي وعالم لغوي، ونموذج متفرد لأستاذ جامعي نذر حياته بطولها وعرضها لخدمة الفلسفة واللغة والثقافة العربية، وأثرى حياتنا الفكرية بما قدمه من جهود، وما تركه من آثار تجعله الحاضر بيننا رغم رحيله عنا، الغائب عن عيننا رغم تواجده وحضوره في عقولنا وقلوبنا. وبين حضوره وغيابه درجات لا تكاد تبين، فهو لم يغيب عنا وإن يغيب.

أحمد عبد الحليم عطيه



أخر كلمة للراحل الكبير إبراهيم مذكور

امتدت حياة أستاذنا الجليل الدكتور إبراهيم بيومى مذكور - رئيس مجمع اللغة العربية - خلداً لمعبد الأدب العربى د. طه حسين - بطول هذا القرن (١٩٠٢ - ١٩٩٥) حياة خصبة أدبية لغوية فلسفية سياسية منذ بداية رحلته العلمية طالباً بالأزهر الشريف وبالقضاء الشرعى ثم دار العلوم إلى سفره إلى باريس وحصوله على دكتوراه الدولة فى عام ١٩٣٤ برسالتين هما: «منزلة الفارابى فى المدرسة الفلسفية الإسلامية»، و «منطق أرسطو وأثره فى العالم العربى»، حيث عاد إلى القاهرة والتحق بهيئة التدريس بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً) وانتخب بمجلس الشورى، والتزم خط الاستقلال السياسى عن الأحزاب مما أتاح له تبني استجواب الأسلمة الفاسدة. وكان من دعاة الإصلاح الحكومى، وله فى ذلك كتاب بالاشتراك مع الراحل الكبير فتحى رضوان عن (الإدارة الحكومية). كان مذكور أول من وضع منهج الدراسة الفلسفية الثانوية بالاشتراك مع يوسف كرم. ونشر كتابه الهام (فى الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق) عام ١٩٤٨. وقد كان له إسهامه البارز فى ميدان العمل الجماعى فى الفلسفة، حيث أشرف على موسوعتين فلسفيتين كبيرتين هما: كتاب (الشفا) للشيخ الرئيس ابن سينا، وكتاب (الغنى فى أبواب التوحيد والمعدل) للقاضى عبد الجبار المعتزلى بالإضافة إلى إشرافه على الموسوعة العربية الميسرة.

كما أشرف على ترجمة كتاب جورج سارتون (تاريخ العلم) وما أحوجنا إلى ترجمة (مقدمة فى تاريخ

منع الدكتور إبراهيم منكور الدكتوراه الفخرية من جامعة برنستون عام ١٩٦٥ تقديراً لجهوده في الربط بين الفكر الشرقي والغربي القديم. وساهم في تأسيس الجمعية الفلسفية الدولية للقرن الوسطى، وانتخب عضواً في مجلس إدارتها منذ إنشائها وحتى وفاته، وكذلك الجمعية الفلسفية المصرية بعد إحيائها منذ ١٩٧٥، وقد ظل رئيساً لها لمدة عشر سنوات، كما حاضِر في عدة جامعات دولية مثل: أكسفورد وباريس. وتوزعت نشاطاته في ميادين عديدة كالفلسفة والسياسة والأدب واللغة، وكان في كل ميدان منها هو «الشيخ الرئيس».

العلم الذي خصص سارتون معظمه - ما يزيد عن ألفي صفحة - للعلم العربي. وكان إبراهيم منكور فضل الإشراف على عدد من الكتب التذكارية وتقديمها منها كتب عن «ابن عربي» و«السهروردي» و«الفارابي» و«مصطفى عبدالرازق» و«عثمان أمين». وقد كتب كثيراً من الأبحاث التي ألقى بعضها في دورات مجمع اللغة العربية وفي مؤتمرات الفلسفة الدولية مثل: (اللغة الخالية) و(نشأة المصطلحات الفلسفية) و(المعجم اللغوي في القرن العشرين). وهذا بالإضافة إلى كتبه المؤلفة بالعربية مثل: (من اللغة والأدب) و(مجمع الخالدين في ثلاثين عاماً) و(في الأخلاق والاجتماع) و(مع الخالدين) و(في الفكر الإسلامي).

نص الحوار

بعضهم فمن الظلم أن نطلق الحكم على الجميع، وهل يُقيل مثلاً أن يعد «رفيضان» في دراسته لابن رشد التي عول فيها على الأصول العربية والمبرية والسريانية فضلاً عن اللاتينية. هل يمكن أن يعد رجلاً كهذا داعية استعماري؟ مع ملاحظة أن دراسته حول ابن رشد كانت رسالته للدكتوراه في السوربون، ولا أنظر أن رسائل الدكتوراه تدخل في باب العناية بهالة. ومن الظلم أيضاً أن نمد رجلاً كـ «مبليينوف» داعية أو مبعلاً لأي شخص. وما يقال عن هؤلاء يمكن أن يقال أيضاً عن مفكرين المان قضوا عشرات السنين في الحبس عن إثارة الفكر

■ كيف تحكم على حقيقة عمل المستشرقين في التراث الإسلامي؟ وكيف ننظر إلى حملات التشكيك التي توجهها تيارات معينة عندما اليوم إلى يومهم بصفة عامة؟

● من الإنصاف حقيقة أن نعترف بما كان لجهود بعض المستشرقين في القرن الماضي من أثر في توجيه النظر نحو الفكر الإسلامي، وهنا أحب أن أشير إلى أن هناك موجة ظالمة تنتقص أعمال هؤلاء للمستشرقين جميعاً وتتهمهم بدماء استعمار، وإن صح هذا على

الإسلامي لغة وإباً وعلماً وفناً، وكانت ألمانيا في القرن التاسع عشر بعيدة عن الاستعمار كل البعد... اعتقد أن هؤلاء للمستشرقين كانوا أسبق منا في الكشف عن هذه الجواهر، لكننا تابعنا السير في الطريق، وساعدنا على متابعة السير أننا بدأنا حركة معاصرة في أوائل القرن العشرين فيما سميها الجامعة المصرية القديمة، ذلك لأن الدرس الأزهرى في يده نشأته لم تظمق أماله وكان للبحث الفلسفى وللدراسات العقلية عامة نصيب فيه، واستمر ذلك بصفة فردية إلى أن وصلنا للقرن السابع الهجرى، فدخلنا في مرحلة ظلمة وانكماش ضيق الأفق وحرمت البحث الفلسفى، واستمر الأمر على ذلك إلى أوائل القرن الثانى عشر للهجرة أو بعجالة أخرى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى، فلم يكن للدراسات العقلية مجال فسيح في الدرس الأزهرى في الآونة الأخيرة، إلا في الدراسات الكلامية، ولاشك أنها باب من أبواب الدرس العقلى، على أن هذه نفسها وقفت عند السلفية والأصمعية أو كما يقولون رأى أهل السنة، أما المعتزلة والفرق الأخرى فكانت محرومة أو مستبعدة، ولعل هذا هو الذى دفع بعض المفكرين في أن ينشئوا نواة لبحث علمى عقلانى طليق وتفكرنا فيما سمي (الجامعة للمصرية) القديمة.

■ كيف قامت هذه الجامعة؟

● لا يفرقتى هنا أن أشير إلى المرحوم أحمد لطفي السيد، لأنه كان وراء هذه الجامعة قبل أن يصبح الأب

الأول للحياة الجامعية المصرية في العقد الثالث من هذا القرن. والجامعة القديمة كانت أقرب إلى كلية الآداب منها إلى أى قسم من الأقسام الجامعية الأخرى، ولا غرابة. وفي الجامعة المصرية القديمة تم تعاون بين الفكر الأجنبى والفكر العربى فنرى ماسينيون وليتمان إلى جانب المفكرين المصريين المعاصرين، وهذا أحب أن أشير إلى أن ماسينيون كانت له دراسة قيمة دارت حول المصالح الفلسفى والكلامى، وقد بقيت محاضراته هذه مخطوطة إلى أن وصلنا إلى إخراجها أخيراً بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد ماسينيون التى أسهمت فيها جامعة القاهرة ومجمع اللغة العربية والسفارة الفرنسية، وقد كان المرحوم مصطفى عياد الرافى ممن سافروا إلى أوروبا فأصبح بذلك حزمة وصل بين الفكر الإسلامى الذى تعلمه في الأزهر والفكر الغربى الذى جنى ثماره في أثناء مقامه في أوروبا، ولاشك في أن صلة الصلة والصدقة التى كانت بين أسرته وبين الشيخ محمد عبيده قد وجهت هذا التوجيه الذى عدَّ به حجر الأساس في بناء الدرس الفلسفى في كلية الآداب جامعة القاهرة.

وقد كان محمد عبيده نفسه في (رسالة التوحيد) التى أخرجها، في مقدمة من أيقظوا الفكر المعاصر ودعوا إلى فتح كانت له ثماره في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن، وبهذا ماتت فكرة تصريم الفلسفة والدراسات الفلسفية. وجاء شيخ من شيوخ الأزهر عدو فى مقدمة المصلحين، هو للمرحوم محمد مصطفى

متبتهين لهذا الجو، ولا يحاولون أن يواجهوه، وهم في هذا فيما أعقد مقصرون.

٢ - وصاحب هذا أيضاً أمر آخر، وهو أن عدداً من شيوخ الأساتذة المدرسين المصريين اجتنبتهم الأقطار العربية، ويظهر أنهم تعمروا بالحياة الهادئة هناك ولم يشغلهم كثيراً ما يجري في وطنهم الأصلي. هذا إلى أنهم لم تكن لديهم مكتباتهم الخاصة التي تعينهم على الدرس والبحث. ولذلك توقف إنتاجهم وعطائهم، والرفق فيما اعتقد يتطلب يقظة ووعياً جديدين تقدم على أمور أساسية أهمها: إحياء التراث العلمي والفكري العربي، وقد عنيانا بشئ من ذلك أشرنا إليه المقعد الرابع (١٩٤٩) حين فكرنا في إحياء الذكرى الألفية لإبن سينا، وترتب على هذا أن اضطررنا بنشر كتاب (الشفاء) وهو موسوعته الفلسفية الكبرى، وهذا أحب أن أنه مرة أخرى بالذكور طه حسين، لأنه تقبل حركة الإحياء هذه وعززها، وحرص على أن يصدر الجزء الأول من كتاب (الشفاء) وهو للنخل.

والفكرى الإسلام الفلاسفة في الشرق أو المغرب، كتب عرفها المستشرقون قبل أن نعرفها نحن، وواجب أن نضطلع بنشرها. وفي هذا مجال نسبح للدرس الجامعي وقد دعوت منذ زمن إلى أن يعتبر تصديق نص من النصوص القديمة عملاً جامعياً للحصول على الشهادة أو الدكتوراه، بل دعوت أيضاً أن تعد الترجمة من لغة أجنبية إلى العربية مؤلف له قيمته، إسهاماً في البحث أيضاً. وإننا لنا في إحياء التراث لفتحة الباب والتعريف

المواضع، فقد أعاد الدراسات العقلية في كليات الأزهر ومن بينها كلية أصول الدين نوباً فلسفية قدر لي أن أسهم فيها، وتخرج فيها رجال يكتفي أن أشير من بينهم إلى الدكتور عبد الحليم محمود، وهو باحث فلسفي لا نزاع في ذلك، وقدر له يوماً أن يكون شيخ الأزهر، وكان لا يرى غشاضة في الملاسة بين العقلانية وأصول الإسلامية.

■ ولكن ما نراه اليوم لا يتناسب مع ما كان بالأمس من نهضة.

● استعرضت هذا التاريخ باختصار لأبين أن الصورة التي وصلنا إليها في ريع القرن الأخير تتعارض كل التعارض مع ما بللناه طوال خمسين سنة مضت من هذا القرن. هناك حركة محافظة جامدة مغلقة قدر لها لسوء الحظ أن تكون قائمة أو رائدة لجماعات من الشباب تحرم ما تحرم وتحمل ما تحمل دون أن تراعى تعاليم الإسلام، فبالإسلام يفسح صدره للبحث الطيق في كل الابتكار، على أن تقابل الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان وإذا كان الفكر الفلسفي المصري المعاصر قد شب ونما في العقود الخمسة أو الستة الأولى من هذا القرن، ثم أخذ يفتت ويتفائل فيما بعد ذلك، فلن هذا يرجع في قدر منه إلى عاملين:

١ - حركة الجمود هذه التي لا تسمح صدرها للبحث الطيق ولا تتفهمه، وأخشى ما أخشاه أن يكون للتخصصيون أنفسهم في الدراسات الفلسفية غير

بابن سينا، وما أجدنا أن نتجه نحو مفكرين آخرين كالكندي والفارابي وابن رشد وابن النفيس.

■ هذا عن الجانب الفلسفي وما قدمه المستشرقون وجهود العرب في إحياء التراث، فماذا عن التراث العلمي العربي؟

● كان الشيخ حسن الخطار من بين المفكرين هو صاحب الفضل في ذلك، فقد دعا إلى توجيه أكبر بعثة علمية أرسلها محمد علي لتكون دعامة للنهضة المصرية في أوائل القرن التاسع عشر، وهي النهضة التي بدأها رفاعة وفتح الطهطاوي.. كل هذا أريد به أن أقول إن مجال البحث في ميدان العلم والفلسفة فسيح، وما أجد الجامعيين - وقد تعددت جامعاتنا وكليات الآداب بها - أن يهتموا بذلك.

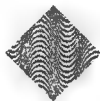
وهذا أحب أن أوجه النظر إلى الناحية العلمية للبحث، سواء كانت طبيعية أو رياضية، والتي أعدها قسماً هاماً من أقسام البحث العقلي في الإسلام، ودجل كالفرازي الطبيب جدير بأن نكشف عن آثاره وأن نقدمه للناس والمعاصرين كي يفهموه على حقيقته. وقد أسعدني أن أجد طبيباً سورياً يقيم في باريس اتجه نحو ابن النفيس وأخرج له شرحاً لكتاب التشريح، وهو جزء من (قانون) ابن سينا، وأسعدني أن أضع هذا الكتاب إلى المطبعة، وقد تم طبعه الآن. وأرجو أن ينتبه له الدارسون،

ولاسيما أن الجمعية الدوائية لتاريخ الطب تحرص الآن على أن تحيي الفكرى المثوية الثامنة لابن النفيس.

وأرد أن أشير إلى أن العرب لم يغفل نفائسنا ولم يهملها، وعلى العرب الآن أن يحيوا نفائسهم بإبدعهم وبإتلاصهم، وإن كانت بعض الجامعات الأمريكية والأوروبية لاتزال تمنح الدرس العربي قدراً من العناية، ويكفي أن أشير إلى أن تاريخ العلم في الإسلام قد عني به باحث أمريكي قبل أن يعنى به باحث من العلماء العرب.

وقبل أن ينتهي حوارنا ومحاولة مني إلى متابعة الحديث عن الجهود الحالية أشير إلى بعض ما يقوم به عدد من أساتذة الفلسفة والمنطق وتاريخ العلم العربي، خاصة أن هناك بدايات جادة تهتم بإحياء هذا التراث، ويمثل ذلك في محاولة إحياء تراث ابن النفيس لدى د. ماهر عبدالقادر ود. يوسف زيدان، وبداية ظهور مدرسة جديدة للبحث في تاريخ المنطق العربي في جامعة القاهرة على رأسها د. محمد مهران ويبحث فيها بعض تلاميذه.

وكانت ابتسامة الدكتور مذكور تعبيراً عن المساعدة بتواصل جهود الأجيال العربية في مختلف نواحي الدرس العقلي العربي وكانت أيداناً بتوقف الحوار



مشهد الدخان

وَنُحَانُ عَلَى الْقَلْبِ هَذَا النُّحَانُ

نُحَانُ،

نُحَانُ

خَرَجْتُ مِنَ النَّوْرِ أَمْ خَانَتْنِي النَّصُ،

حَتَّى لَيْزَادُ أَوْ يَتَجَدَّدُ هَذَا الْغِيَابُ،

وَيَتَنَاقِ ظِلَالُ النَّهَارِ،

وَيَتَنَاقِ الْأَمَانُ

نُحَانُ،

نُحَانُ

تَدُورُ بَيْنَ النَّفَرَاتِ بَعِيداً

وَمَادُ الْهَوَاجِسِ يَوْمِي

وَيَكْسِرُ كَلْبِي الرِّهَانُ

نُحَانُ،

نُحَانُ

وَيُظْلِمُ لَوْنِي الْمَكَانُ

بَرَجَتْ مِنَّا عَزْلَةُ عَزْلَةٍ

وَرِمَانِي الْحَنَانُ

وَقُلْتُ أَمْرُنْ حَالِي عَلَى الْإِحْتِمَالِ،

وَيُصْقِلُ دُوحِي الْبِرَانُ

نُحَانُ،

نُحَانُ

فَلَا حَصَدَتْ كَلِمَاتِي سِوَى الْكَلِمَاتِ،

وَلَا خَفَ فِى جَانِبِي اعْتِمَالُ

وَلَا وَاصِلُ الْأَنْحِرَانُ

سَكِينَةٌ مِّنْ بَاتَ فِى الظِّلِّ،

مُكْتَفِيًا بِالْقَلِيلِ،

وَأَيَّامُهُ جَيْشَانُ

نُحَانُ،

نُحَانُ

وَيَكْتُبُ مَا يَطْلُقُ الصَّخْرُ حَزْنًا

يُعْلِمُ هَذَا الْفَضَاءُ،

وَيَهْفُو لَهُ الْخَفَقَانُ

هَوَى إِذْ رَدَى
وَاسْتَبَدَّ لِلْجَوَى
بِمَجَامِيهِ،
وَبِقَاطِعِهِ
وَأَنْتَهَى الْمِهْرَاجَانُ
نُحَانُ،
نُحَانُ

رَعَيْتُ الْأَوْرُءَ وَأَطْمَعْتَ بَيْنَ يَدَيْكَ الْحَمَامَ،
وَمَا شَابَ قَمَحِي دُفَانُ
وَأَعْرِفْ مَا كُنْتُ إِلَّا الْغُلَامَ الْقَتِيلَ،
وَسَيَّافَ نَفْسِي، أَقْرَدْتُ جَدًّا
فَمَنْ أَيْنَ يَأْتِي الْاِتِّمَانُ
نُحَانُ،
نُحَانُ

يَمُوتُ النَّدَى كُلَّ يَوْمٍ
وَيَكْبَلُ فِي حَبِّهِ الْبَيْلَسَانُ
نُحَانُ عَلَى الْقَتَبِ هَذَا النُّحَانُ
نُحَانُ،
نُحَانُ.



شمعدانات مطفأة

-١-

كل ما اذكركه

اننى كنت وحيداً فى مساءٍ من دخانٍ

عصرتنى فكرةٌ ما

وحسنتنى موجتان

فجأة

داعبنى عطرٌ خفيفٌ لفنأةٍ تعبرُ الشارعَ

أصبحنا صديقين : أنا والعطرُ

كم مرٌّ على صحبتنا ؟

بعض ثوانٍ

وتفرقنا

مضى كلُّ إلى أشيائه

وانزلقت أغنيةً الريح على ثوبى
والقت بى إلى ذاكرة البحر يدانُ

-٢-

كان قميصى واسعاً
وكنت أخفى فيه عن عيون أصدقائى
خمسَةَ أحلامٍ
وأياماً من الغبارِ
لكن حلماً يشبه الفراشةُ
أقلت من قميصى
وحطُّ فوق المبخنةُ
فاتسع الفراغ حول قلبى
وضحك الذين يجلسون فى القطارِ
من منظرى الغريبِ
فانسكب الضحكُ
كانه الحليبُ

-٣-

ريحَ عجوزٍ قد توكأت على عصاها
وخرجت لنزهةٍ قصيرةٍ
تحت ضياء القمر العجوزِ
وعندما رأيتها

ظننتها شحانةً
تبحث عن عشائها الأخير
دسستُ نصف ما معى فى كفها الصغيرة
فضحكت
وباركتنى
ودعت لى أن ارانى غيمةً عاليةً محولةً الصغيرة

«كريستيان أندرسن»
الساحرُ الذى طوى طفولتى فى يده كانها منديل
وقرأ التعويذة الأخيرة
ثم رمى بها إلى السماء
فانطلقت كأنها يمامة
صافحنى فى مدخل المقهى
وكان شاحباً تلفه غمامة
وقال لى : شتاء هذا العام بارد
وهؤلاء الناس ياربون
كأنهم كانوا بلا طفولة
وانكسرت فى فمه ابتسامته
وعندما لم أدر ما أقول
شدت على يدي ثم قال : يا صغيرى

تكفيك شمسٌ واحدةٌ
لكي تحبَّ الـلـبـة.

—٥—
أمس حطمتُ أذني أسير في الغابةُ
وإن ثعلباً يصيد أرنبين أبيضين عند مَنَحَى المياهِ
وإن طائرَ الصَّجَلِ
رفَّ هنا

ثم اختفى وراء ذلك الجبل
والليلَّةُ انتظرتُ أن أكملَ حلمَ أمسٍ
أن أستعيدَ القمَّةَ البيضاءَ والغديرَ
وكلَّ مخلوقاتِ هذا العالمِ للمدهش من أثيرها
لكنني نهضتُ

في آخر الليل مصاباً بالصداع والأرق
رايتني مُجَوِّهاً كزهرٍ من الدَّقِ
يملؤني الهواءُ والصفيرُ

—٦—
طعمُ السيجارةِ
والسُّنِّ الغلسيِّ
وغنوةِ فيروزِ
يشبه شيئاً ما

كان يطاربني في قصة «مصباح علاء الدين».

شيئاً أشبه بالسُرِّ

أو الطيفِ

أو السبكِينِ.

وملامحُ أمي

تقفُ فوق حُريرِ الأيام

لتصنع مني رجلاً أسطورياً

لا يهتم سوى ببقايا المدن الأسطورية

وحرائق «ديك الجن» و «ورد»

كم كانت أيامُ العشاقِ جميلةً

صاخبةً وجميلةً

لو قصُ أبي من أجنحة الدنيا ألف سنة

لارتفعت أجنحتي تحت سماءِ الماضي

وأضافت لحنينَ جديدين إلى صوتِ البلبلِ والبحرِ

في ضوءِ الشمعة

-٧-

كانت عيناها تفتسلان بحزنٍ غامضٍ

موسيقى خاتشا دوريانٍ

واسكتشاتٍ بالفحم لأشجارٍ وشواطئٍ مهجورة

كان لها أنفٌ إفريقي

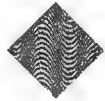
وأناملٌ مسحوبة

الصبوات

كان لها عطر أبيض
ينخل من نافذة مكسورة
«إيزادورا دونكان»
ترقص لي هذي الليلة وحدي
تحت حقول الريح
عارية من كل تفاصيلي
وتفاصيل الريح
هل كان مجرد صنفعة
أن خلقتني القوقعة المسحورة
لأرى كيف تناسخت الأرواح العشر؟
«إيزادورا دونكان»
ترقص لي
هذي الليلة وحدي
تحت حقول الريح

لو كنت رسماً لزوجت الحقيقة للسراب
وقلبت مائدة الفصول الأربعة
وحبست في قلم من الفحم السحاب
ووضعت قلبي في إناء الزويع
لو كنت رسماً

لحُرِّكْتُ الفراغَ إلى الأمامِ
وجعلتُ للغريانِ حظاً في التفاؤلِ والفراغِ
ولجنتُ بالعظمِ الرميمِ
فنفختُ فيه بإذنه
فتنفسَ الزمنُ الهشيمُ
لو كنتُ رساماً لأنزلتُ السماءَ من السماءِ
ورسمتُ موسيقى البيانو في أناملِ «باخ»
ولوئْتُ الهباءَ
لو كنتُ رساماً لحررتُ القمرَ
من عبقريته،
ومن أغلاله
فمَشَى على قدميه مثلي تحت أروقة الحجرِ
لو كنتُ رساماً لَخُفَّتْ جميعَ أفكارِ القديمةِ
وبدأت من صفرِ الوجودِ
أعدتُ ترتيبَ الجنونِ أو اخترعتُ له تميماً
لو كنتُ رساماً لَطُرْتُ إلى نهاياتِ الهديلِ
وجعلتُ يابستى الهواءِ،
وسقفَ روحى المستحيلِ
وكسرتُ فرشاتي على بحر الخيالِ
ونمتُ تحت الأرخيلِ.



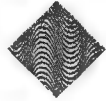
بعض هذا السراب

بنا إلى الوهم، أنت ايضاً
خميلة للهوى روضاً
مضى، وبنا طول ما أمضاً
أطعتُ فيك اليقين مريضاً
يعيش بين الغفرون، غيضاً
الحب، يسعى إليه ركضاً؟

وانت أوغلت فيه نقضاً
قد اثنتهما اللذات عيضاً
ولا قطعت - الفداة - أرضاً
رشيقت، أو لم أكن لأرضي
طولا، فحجاج الهوى، وعرضاً
لم نال ختل الجمال ونفضاً
إن كنت أبقيت - بعدد - بعضاً

وانت ايضاً، هواك أنفضى
وكنتم مباحث أن تظلي
فكيف منكنت، رغم عهد
أنا الذي الشك مسخض أميري
الوم من، أنته أم فـؤادا
لو أمفسر المصمن عن سراب

غاليته في عهدنا حفاظا
حتى انتهينا إلى نسيان
لا ظهر أبقيت لليلالي
يا بضعة من شفاف عمري
أنا، وهذا الفؤاد، خضنا
كم ذا صبيونا مسعاً، ولكن
فبعض هذا الضداع، فضلاً



قصائد قصيرة

من أوراق السندباد

للمدى يُجرون..

دافع لا يقاوم،

توق إلى خوض أقصى المدى المستطاع،

ليمضون في نشوة خالصة

مثلما كنت يوماً بهذا الزمان البعيد السعيد

ولكنك الآن تبيع، مُسترخياً

فوق صمت الرمال التي أبيتك، وأبيتها..

أما عاد فيك الحنين القديم، التوله بالبحر،

هذا التوجع حين تخوض العباب،

نزوعاً وراء منى لا تنال،

وصلاً لأقصى مدى لا يطال

اضيعت هذا؟ إذن فانتحر..

حكاية يمامة

أيها السندباد العجوز.
تلك اليمامة التي غدت نشيها مبكرا،
وقد علّتها نشوة البياغة
فولفت مژهة، لما رأت صفارها
- ولم ين بعد أوان طيرها -
نحر السماء صاعدة
عُجبت بمر حزنها مبكرا، وأطرفت كسيرة،
لما رأت صفارها.. تخذلها المجادة..
تسقط من سمانها،
لتستقر في مخالب الشوك..
واحدة فواحدة.

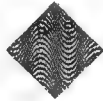
من أقوال مؤمن عادي

اقرأ كل صباح ما يتيسر من آيات القرآن
وأدبى الفرحن لوقتة..
وأضاعف صلواتي في رمضان،
وأصوم، وأعطى ما يرجيه الوهمع من الإحسان.
وأغض الطرف حياء، حتى يسترجارتنا منزلها..
وأبرز بعض اللعبي على أيتام الحارة.. في الأحياء.
لكنى..
لا آمن أن تتصيننى طلبة إنسان موقر،
حين أترجم عن رأيي،

مختلفاً عما أوردته الشيخ..
من التلويل لبعض قراءات الفرقان.

بحثاً عن الوجه القديم

يخايله الهم أن سول يوماً يراها..
فيمضي ينقب بين الوجوه يفتش عنها..
على أمل أن يشاهدها ذات يوم
الفتاة التي كان يعرفها من ثلاثين عاماً
التي أبعدته المفاهيم عنها، فسافر..
ما وعدته، ولا ودعا
ها هو الآن مدّ عاد يبحث عنها
يحدق بين الوجوه.. يحاول رسم اللامع،
يفلقها من جديد،
يعاود رصد التفاصيل،
يمحو فعال الزمان المدي.. للتجاعيد،
وحط المشيب الترهل،
يمحو ويرسم،
يمحو ويرسم،
ها هو يطلع..
لكنه حين الفلح في بحث صورتها الآن،
كان.. ربا حسرتا!!
كان قد ضيّع الصورة المابقة



العاشق

تُرى من رأه؟

تُرى من سيعرف أن اختلاجه عيّن

سوف تخرجوه في الضوارع مثل أسير

وتلقى به هكذا فائراً كالظهير

ممثلًا بالعصافير

هذا صبايحٌ خفيفٌ

وهذا هو البيتُ

يشعر أن على كتفيه عيوناً

وأن على ظهره الآن سرياً من التملُّ

أن الأصابع سوف تشير عليه

وأن للنوالذ ليس بتلك البراة

لا!!

ريما كان خلف البتارة سيده

يتجعدُ صهدٌ على حلمتها

وتعرف أن الذي يصعد السلم الآن، مرتبكاً،

عاشقٌ

وتخمن أين تكون العشيقة؟!

تكمش سُرَّتْها

وتغش سطح الزجاج بتهديد؛

يختفي العاشق للتسلل،

عشقٌ قديمٌ يطل ويركض عريان فوق المرايا؛

تفودُ

وتتهدُّ ضائعةً في رمارٍ من الشهوات القديمةِ

تصلى

وتقرن شجر العصفير،

ثرثرة الماء بين الأواني،

الخصومات بين الثياب،

فهل تمسك العاشق المرتبك؟

وهو يصعد في خفة النور..

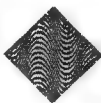
لا شيء غير حفيف الفراشات،

والسلم المطاطي يغمز مبتهماً

وسعيداً

فتخمين سُرَّتْها

وتغيب..



البحر لا ينسى ولكنه لا ييوح

لَعَلَّكَ لَا تَنْكِرِينَ الْفَتَى ..
 وَلَا أَيْنَ كَانَ اللَّقَاءُ .. وَكَيْفَ .. وَبِئْسَ مَتَى !
 لَمَّا لَسْتُ بِبَاخِعَةٍ نَفْسِكَ الْيَوْمَ
 شَوْقًا إِلَيْهَا
 وَلَسْتُ بِمُسْنِدَةٍ رَأْسِكَ الْآنَ .
 أَلَا عَلَى كَتِفَيْهَا
 وَلَسْتُ بِسَائِلَةٍ عَنْهُ كُلِّ صَدِيقٍ !
 وَلَكِنَّ الْبَحْرَ تَعْبِرُهُ أَلْفُ جَانِحَةٍ كُلِّ حِينٍ
 وَمَا زَالَ يَحْفَظُ أَسْرَارَهُ فِي
 قَرَارٍ مَكِينٍ
 فَلَا تَفْزَعِي حِينَ تَلْتَقِيَانِ - مَصَادِفُهُ - فِي طَرِيقٍ

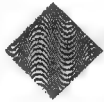
تدبرين وجهك ..
ثم تفوضين وسط الزحام
وللبحر مليون مليون عين
ولكنه لم يشأ - مرة - أن يسأل أى سفين:
لائين؟
فصمن - إذن - تتخفين يا حلوة كالنعام ..
وراهمة كالنعام؟

...

...

ايا حلوة كالنعام
وراهمة كالنعام
تظنين أنك أصبحت أخرى ..
لأنك صرت ذات لثام؟

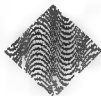
له الله ذاك الفتى ..
له الله من قابض فوق شمل الجروح :
تجد ليالٍ عليه ...
وأخرى تروح
ولكنه صامت لا يبرح



ليلة البدر الأخيرة

لسوف أقولُ لك السرَّ يا بدر.. أنت تبديد كل ظلامٍ وحين تغيبُ يعود الظلام.
وأنت الذي أريك القلب منذ الطفولة يا عابراً في سلام.
فأشعر أنك تبطل في السير فوق السحاب لفرط الذي فيك من ذكريات.
وأنت نديم الحفصارات. قد عديك ولاموك واستغريوا أن تكون هناك.
كلتك أخبرتهم عن مكان الأساطير أو عن شحوب البحارى وهم سائرون خلال شذاك.
يظنون أن الجمال من الحزن يرقى إليك، وأن شجون القصائد قد صمعت واستقرت
مُنعمٌ في حماك.
وأنت نهارٌ خفى سرى في الظلام فأشعر قلبى تنهيدة يا أمير الليالى. أقول
لنفسى ساصعد نضوك بعد مماتى لأبدأ منك ارتحالى فأدخل في زمرة الراسخين خلال
السماء.
كانى أراك ترى كل شيء وأنت تمر وتبدأ
أراك ترانى وقلبي مشغول لا يصدق أنك
بعضٌ صغير، وأنت مستغرق في ظلام الشتاء.
لسوف أقول لك السر... إن الحياة التى

تتحرك في الأرض لم تتحرر من الشر
يوماً، وإن ضيائك لا يقتل الظلمات،
تحرر من الأرض يا بدر، إن الخلود الوتیب هوانٌ، وإن وراك متسعاً
من ليال فساد، ولا .. لا تكن مثلاً. نحن
بعضُ الضغى، نحن أسرى التراب.
بعثنا إليك خلال مئات السنين باوها منا، أنت في أسرنا فتخطف من الدوران، وخص في
مهالك ذاك الفضاء.
تحول لقلب المجرة يا بدر، أنت جدير بأن
تتحطم في الكون عبر المسافات، أن
تتحول في لحظة عاشقاً يتصادم في لهفة بالنيازك، منجذباً للنهايات، مبتعداً من
شواطئنا. ياله من نهاب.
وهذه انتقاء الزمان ترى النور مشتعلًا بالعذاب.
لسوف أقول لك السر.. إن أناساً أتوك،
وساروا عليك. قد ابتهجوا في جنون كان
الذي كان يمشى خلال ترابك أكبر منك.
ترى هل شعرت ديبياً يجوس هنا وهناك؟
قد اقتحموا عصمة كنت فيها وعادوا
يقولون إنك محض خراب.
سأبكي عليك إذا ما رجلت، وأبكي
أقاصيص أجداننا، والنهوات، والجزر
والمد، والشبهوات التي اشتعلت في مداك.
وأبكي نهيراً تراعى بنورك مثل السراب.
تحول بقلب المجرة يا بدر ألف شهاب.



فى مقام الجوى

لَمَدَى يَغْسِلُهُ النَّائِ وَيُثِيرِيهِ الْحَنِينُ،
وَقَرَامٍ مِنْ شَذَا الدَّمْعِ تَهَادَاهُ الْعُيُونُ،
نَفْزِلُ الْعُمُرَيْنِ وَجَدٍ مَرَايَاهُ شُجُونُ
وَقُبُورُنُ.

يا ابنة العم التى، ياما، نَسَجْتَ الْقَلْبَ
مَرَّلاً،

وَطَوَّقْتَ،

فَمَا انْجَابَتْ غَيِّمَاتُ،

وَمَا حَمَلَتْ عَلَى الْكَتِفِ السُّنُونُ،

يا ابنة العم، عَرَى الدَّرَبِ الَّذِى سَرَّنَا

حَتَايَا،

فَأَزْهَارِي هَبِيلٌ وَغُصُونُ،

أَنْتِ تَارِيخِي،

يا تَارِيخُ قُمْ فِى الْبَالِ.

لا تعثر،
 فإسراؤلك في اللسن يتبين...
 وجهك الداسك، عينك، سنا الحرف
 الذي بخت به،
 والدار امداب وأمل و.. جفون،
 فطلى القهوة، فيروز التي...
 والقد مياس كما العلم الذي
 في ذهب الإنشاء،
 اقماراً وجنات يكون،
 للندى كالحب
 تدوين،
 نهار فاقم،
 مهوى،
 ويستأن والوان
 وأملون
 فماوى من جنى القلب عريق،
 والله، تدوين
 لوشيت،
 عذاب صاعد
 يرتاب أهرتاق
 في ريكاً هداياه،
 سجاياه،
 جفون و.. جفون !

نشر الكاتب العربي الدكتور/ شاكر خصبك أعماله الكاملة عن دار عبادي للدراسات والنشر في عدد من السلاسل ذات الحجم الصغير، والدكتور/ شاكر خصبك روائي عربي من رواد القصة والرواية في العراق، وقد التحق بجامعة القاهرة في عام ١٩٤٨ ونال شهادة الليسانس في الجغرافيا من الجامعة نفسها في أوائل الخمسينيات، ثم استكمل دراسته العليا في الجامعات الإنجليزية وحصل على درجة الدكتوراه في التخصص ذاته في عام ١٩٥٨، وهو من الرعيل الأول من الجغرافيين العرب الذين دخلوا مجال الكتابة الأدبية وهم يمتلكون دقة التفكير العلمي ورقة الإحساس الإنساني، مع القدرة الأدبية على الوصف والتصوير، والأسماء في هذا المجال عديدة، ونكتفي بالإشارة إلى الدكتور/ محمد عوض والدكتور/ محمد الصياد وغيرهما.

في المجلد الثالث من هذه الأعمال الكاملة نشر الروائي العربي الدكتور/ شاكر خصبك مجموعة من المقالات والدراسات الأدبية تحت عنوان (كتابات مبكرة) تناولت تلك الدراسات الأدبية دفاعاً عن الرواية العربية بمصر في الأربعينيات وعلى الرغم من دفاع الكاتب الروائي العربي شاكر خصبك عن موهبة محمود تيمور الأدبية إلا أنه يلتفت في فترة مبكرة جداً إلى عبقرية نجيب محفوظ ويشر بمستقبله الأدبي العظيم حين لم تكن كتابات نجيب محفوظ الإنسانية قد ظهرت بعد.

ولقد فرضت موهبة نجيب محفوظ الإبداعية في مجال الفن القصصي نفسها فرشاً على كل الذين كانوا يقدرون الفن الروائي من الاتجاه اليميني أو اليساري

نبوءة مبكرة بعبقرية نجيب محفوظ

التي كانت تنشر
فى الصحف
والمجلات فى
مصر قصص
تبشر بنموغ
«قصصى عظيم»
إلا أنها فيما يرى
الكاتب «لايعوزها
غير مائة اللغة»
وهذا هو ما
لاحظه كل الذين
قيموا أعمال
نجيب محفوظ
فى تلك الفترة،

لسعى الرغم من
قوة البنيان الفنى

فى الأعمال القصصية والروائية الأولى لنجيب محفوظ
إلا أن اللغة الروائية أو اللغة القصصية أو ما يطلق عليه
النقد الحديث اليوم مشكلة (السرد) بكل أبعادها اللغوية
والفنية معا، كانت فى حاجة إلى رحلة عمر لكاتب كبير
استطاع أن يحصل لغة الرواية العربية اليوم إلى درجة
عليها من الشفافية والنقاء بل وصل بها فى كثير من
المشاهد إلى درجة (الشعرية) بالمعنى الأدبى لإعلاء. وعلى
الرغم من أن عالم نجيب محفوظ الروائى المبكر لم يكن
يخلو من معالجة بعض المشاكل الاجتماعية، إلا أنه فى
بعض القصص القصيرة المبكرة خاصة، لم يكن يقصد
نقد حالة اجتماعية معينة على نمو ما يلاحظ الدكتور
شماكر الذى لاحظ منذ الأربعينيات أن نجيب محفوظ



من اليسار نجيب محفوظ ، وعادل كامل، يوسف جوير
ومحمد أمين حسرنه ، وشاكر غصنيك، ومودة السحار

على حد سواء،
ولقد أشاد
سلاصة موسى
فى فترة مبكرة
ببومية نجيب
محفوظ مثلما
اعترف نجيب
بالأثر البالغ الذى
تركه النزعة
الموضوعية
الاجتماعية
لسلاصة موسى
على وجدانه على
نحو ما ظهر فيما
بعد بصورة لافتة
فى الثلاثية عندما

تحدث عن الكتابات المبكرة لكامل عبد الجواد فى
المجلة الجديدة، كما استطاع الكاتب والناقد الأدبى سعيد
قطب فى بداية حياته الأدبية - عندما كان يقتبع أثر الفن
الرائى ومستنواية الكلمة فى الإنسان الناشئة أن يفسر فى
فترة مبكرة بعناصر وضاعة من ملامح العبقريّة للروائية
لكاتبنا الكبير (راجع له كتب وشخصيات).

ولقد ترك سلاصة موسى أثرا بالغا فى كثير من
كتابنا العرب فى الجزيرة العربية والشام والعراق، ونراه
فى مقالاته التى نشرت بتاريخ ١٩٤٦/١٠/١ يتحدث عن
الصدق الفنى والصدق الكاتب مع نفسه ومع جمهوره،
وبدا يدخل نجيب محفوظ ضمن قائمة الكتاب الشبان
آنذاك، ويلاحظ مع غيره من النقاد أن القصص القصيرة

إبداعات نجيب محفوظ، فيقول الدكتور شاكر في نهاية مقالته «وثلك هي آثار الأستاذ نجيب محفوظ التي تبشر بعقيدة قصصية مبدعة ومستقبل أدبي عظيم، ولا ريب عندي أنه سيتحف الأدب العربي بمرور الأيام، بأثار باقية تقلد اسمه للأجيال القادمة».

واليوم يهدى شاكر خضيباك كتاباته المبكرة التي تتضمن هذه المقالة النادرة والفريدة في النقد الروائي العربي إلى نجيب محفوظ مرفقا بها صورة نادرة أيضا لمجموعة من كبار كتاب الرواية في الوطن العربي، حيث

يبدو نجيب محفوظ في أوائل الخمسينيات شابا نابضا بالحياة والتفاؤل، وكان السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جوهري وغيرهما، من المؤسسين لدار النشر للجامعيين التي طبعت أعمالهم المبكرة



غلاف الكتاب

في تلك القصص غير الاجتماعية إن صبح التعبير، كان يبرع في تحليل شخصيات أبطاله براعة عظيمة وهذه القدرة على التحليل القصصي هي التي جعلت شاكر خضيباك يضع نجيب محفوظ في مرتبة تعلق على أستاذه ومعلمه في فن القصة، وهو المرحوم محمود تيمور.

يعد الدكتور شاكر في هذه المقالة المبكرة عن نجيب محفوظ إلى تحليل المعنى الإنساني الوطني لروايات نجيب محفوظ التاريخية مثل (رادوبيس) و(كفاح طيبة) وغيرهما،

ولفت نظر القارئ إلى المعاني السامية في تصوير الكاتب لتلك العصور التاريخية البعيدة؛ ثم نراه يتناول عملا واقعيًا اجتماعيًا مبكرًا لنجيب محفوظ وهو رواية (خان الخليلي)، حيث يحمل الكاتب بإحساس صادق وفي أسلوب علمي دقيق إلى رؤية صادقة لجمل مسار



فى عام ١٩٧٥ انعقد أول مؤتمر دولى فى المكسيك من المرأة. وفى عام ١٩٩٥ انعقد مؤتمر عالمى فى بكين من المرأة أيضا. وبين المؤتمرين عشرون عاماً من الزمان. وهى مدة كفيفة بيزوغ مفاهيم لم تكن متداولة فيما مضى مثل ضرورة اشتراك المرأة فى صنع القرار، وإلغاء التقسيم التقليدى للأدوار بين الرجل والمرأة، وحرية تعاملها مع جسدها، والامتناع عن استخدام العنف ضدها. وهذه المفاهيم، فى جملتها، تدور على فكرة محورية هى الدعوة إلى ضرورة تغيير نسق القيم الذى يستند إليه النظام البطريركى Patriarchy الذى يدور على مركزية الرجل، وعلى أن المرأة جنس ليس إلا، أى أن العلاقة بين الرجل والمرأة تقف عند حد «الجنس» ولا تتجاوزه إلى حد «الإتسان». ويعتبر فرويد المعثل الشرعى لهذا النظام البطريركى. فحديثه عن المرأة مقصور على الوظيفة الجنسية، وتصويره لعقدة المرأة النفسية نى طابع جنسى مثل «عقدة الخصاء» و «عقدة أوديب».

وفى كتاب «الثابت والمتحول» يقول أدونيس إن أخلاق المجتمع العربى هى أخلاق ذكورية. وحيث تسود الذكورية تسود أخلاق جنسية مزبوجة: فرض العفة الكاملة على المرأة، والسماح للرجل بأن يمارس حريته الجنسية كاملة^(١). ولا أدل على صحة هذا الرأى من الدعة الراهنة إلى تصديد لباس معين للمرأة يغطيها تماماً إلى حد بعيد. وهذه الدعوة ليس لها سوى معنى واحد:

المرأة عام ١٩٩٥

تكون لها رؤية عنه وعن الكون فأصبحت سيكولوجياً المرأة سرّاً ليس فقط بالنسبة للرجل بل أيضاً بالنسبة للمرأة. وقبل الرجل أن تكون المرأة لفرأى حتى يتمكن من غزوها. وقد أفضى كل ذلك بالمرأة إلى تحديد تعاملها مع الرجل على نحوين متطرفين عليها أن تختار أيا منهما. إما أن تحارب الرجل بنفس أسلحته وذلك بأن تكون ذكورية سيكولوجياً فتكون مثله، وإما أن تخفض له وتصبح كما يريد هو أن تكون حتى تكون مقبولة منه. والمفارقة هنا أن المرأة، في أي من هذين النحويين، تظل لفرأى.

دارت في ذهني هذه الأفكار وأنا أطلع مجموعتين من القصص القصيرة لآبيرة صاعدة هي «نورا أمين» إحداهما بعنوان «جمل اعراضية» (١٩٩٥) والأخرى بعنوان «طرقات محبة» (١٩٩٥).^(٤)

والقصص، في جملتها، تدور على فكرة محورية هي البحث عن علاقة حميمة تقضى إلى سكينه النفس. وتحدد نورا أمين هذه العلاقة سلباً بأنها ليست بين الرجل والمرأة. ويترتب على هذه العلاقة السلبية وجوب تحرر المرأة من الآخر - الرجل وليس من كل آخر. ولهذا فالجميع ليس هو الآخر أيا كان كما هو الحال عند سارتر، وإنما هو آخر معين. وهذا الآخر المعين هو رمز على النظام البطريركي الذي يستند إلى «الأمر المطلق» على نحو ما هو وارد عند كانط. وهذا الأمر المطلق بدوره يستند إلى الإحساس بالإثم. وقد أن الأوان - في رأيها «المفترض»، إن جاز استخدام هذا المصطلح السائد في قصصها - لاستبداله بنظام مطريكي يدور على

العلاقة الحميمة بين الأم وطفلها أو طفلتها على نحو ما هو وارد في نظام الديانة الأليوسينية ولكن بدون الكهنة. ديميتري وزيوس وهاريس وبيرسيفوني. وهذا هو تحديدها الإيجابي للعلاقة الحميمة، وهو تحديد يصلح أن يكون أساساً لإحياء النظام المطريكي ولكن في صورة معاصرة. ومن أجل إحياء هذا النظام فإن نورا أمين تنشئ كضف المستور. والمستور هنا مستور يحرم ثقافي. فإذا تعرى المحرم الثقافي انكشف المستور.

والسؤال إذن:

كيف تتم التعرية؟

في «نوافذ موجزة» نحس أن هذه التعرية تتم برؤية المرأة لأننا - ها العميق الكامن وراء أناها الاجتماعي. ولهذا فإن هذه الرؤية لا تتم بالعين الباصرة وإنما بالعين البصيرة. وإذا حدث ذلك أدركت المرأة أن أنا. ها العميق مجهول بسبب تحكم الرجل في أنا. ها الاجتماعي وقهره لهذه الأنا بحيث تصاب المرأة بهسيتريا لمجرد رؤية الرجل، ولا تتطرق من خبراتها السابقة.

ولكنها إذا تحررت فإنها سرعان ما تنزلق إلى أنا. ها العميق حيث «الوجود مع»، وهذا الوجود مع إنما هو وجود مع امرأة وإما مع طفلها أو طفلتها.

وفي «طريقة ثانية» أخطأوا في البيانات» للمستور هو النظام البطريركي. ويبدل هذا للمستور هو النظام المطريكي. فهي تريد أن يلى اسم طفلتها اسمها وليس اسم أبيها، بل هي تريد أن تتوحد مع ابنتها كما تحدث

علاقة حميمة.

والإنشكالية الثالثة فى «أختى» وتور على صراع
لغين غير معطن بين الرجل والمرأة. وسبب هذا الصراع
مربود إلى عدم ثقة المرأة فى الرجل، وبالتالي نلى اية
علاقة حميمة بينهما. ومع ذلك فالعلاقة متواصلة. وفى
مضرة ترفع نورا أمين التناقض وذلك بأن تجعل المرأة
تعشق اسمها ولا شىء غير اسمها، فى «امرأة تعشق
اسمها»

بيد أن نورا تحاول رفع التناقضات الكامنة فى هذه
الإشكاليات الثلاث وذلك بالهروب من الحضارة لأنها
حضارة عصابية مريضة.

والسؤال: كيف؟

الجواب فى «رشيدة» ولقبها «امرأة خاصة». وأغلب
الظن أنها كذلك لأنها تنفرد بالعقل فتحمي مع إناها
العميق وليس مع أنا - ها الاجتماعى. ومن ثم لا يقدّر أى
رجل على ليها لأن الرجل ليس فى مقدوره مواجهة إناها
العميق لأنه هو نفسه خال من الأنا العميق، ولهذا
فمشاعره زائفة.

وقد يقال إن نورا أمين تنحاز - فى قصصها - إلى
الجنسية المثلية. بيد أننى أعتقد أن مفهوم الجنسية المثلية
بالمعنى الفرويدى لا يصلح تحليلًا لقصصها لأن تحليل
فسرويد يستند إلى نسق النظام البطريركى الذى يقوم
على «عقدة الإخصاء» وعقدة أوديب.

ديميتر مع ابنتها بيرسيفونى. وفى «الجسر» تتعت هذا
هذا التوحد بأنه الحب ومع ذلك فهى تخشى ألا يدوم هذا
الحب. وفى «امرأة مفترضة» تسخر من أنا المرأة
الاجتماعى لأنها متشغلة بالبحث عن الوسائل التى
تفنى بها إلى احترام المجتمع لها. ومن هذه الوسائل
أن تبدو المرأة فى حالة يؤس ويأس وخوف. ولا أدل على
ذلك من أن المرأة المطلقة - فى رأيها - هى فى موضع
مريب. ذلك أن المرأة محكومة بالرجل حتى بعد طلاقها.
فالطلاق إذن ليس هو التحرر من الرجل أيا كان.

إذن كيف يتم التحرر؟

يتم برفع إشكاليات المرأة، أى برفع ما تعانیه من
تناقضات.

والسؤال إذن:

ما هى هذه الإشكاليات؟

وهل فى الإمكان رفع ما تطوى عليه من تناقضات؟

الإشكاليات ثلاث وهى على النحو الآتى:

الإشكالية الأولى فى «امرأة تمعت اسمها» حيث
المرأة تريد التحرر، وتحررها ينطوى على تناقض. فهو
إما تحرر بالقيود وهذا تناقض لأنه لا يمكن أن يكون
الإمكان التحرر مع بقاء القيود. فهو إذن أمر محال. يبقى
أنه تحرر من القيود، وهو أمر ممكن ذهنياً ولكنه محال
واقعياً على نحو ما ترى نورا أمين.

والإشكالية الثانية فى «أمطار موسمية» وتكمن فى أن
جسد المرأة - الأنثى قيد. فإذا كان قبيحاً نفر منه الرجل .
وإذا كان جميلاً التذ به الرجل من غير إحساس بآيه

غير تأسيس نظرية في المعرفة. بيد أن هذا التأسيس لا
يقدر عليه إلا الفيلسوف. ومن ثم يثار هذا السؤال:
هل شمة أمل في وجود امرأة - فيلسوفة تضطلع بهذا
التأسيس؟

هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل فأسلوب
نورا أمين نسيج وحده، إنها تختزل الأفكار في عبارات
موجزة. وهذه علامة على إحساسها بزمان الثورة العلمية
والتكنولوجيا. فمميزات هذه الثورة من ثورة المعلومات
وثورة الاتصالات من شأنها اختزال الزمن. ويبدو أن
نورا أمين اختارت كتابة القصص القصيرة بهذا
الأسلوب لكي تتجاوز الرجل الأبيض - الراهن الذي لم
يستطع حتى الآن ممارسة هذا النوع من الاختزال. ومع
ذلك فاختزال نورا أمين ليس اختزالاً بارداً وإنما هو
اختزال ملهم.

ولهذا كان من المشروع لحركة التحرر النسوي أن
تطالب بالتحرر من فسوييد. وتحقيق الأمر أن كلا من
الرجل والمرأة يقترب أحدهما من الآخر في السلوك
عندما نزيل المحرمات الثقافية. فالمحرمات الثقافية تمثل
نوعاً من الضغط الثقافي لكي يبقى الاقتراق دون الاتفاق
بين الرجل والمرأة. وأول فارق مصطلح هو اللبس.

يقول فسويي «لا يكن متاع رجل على امرأة، ولا
يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى
الرب إلهك». ومن شأن هذا القول أن يقضي إلى
ثيولوجيا الجنس بدلاً من لثيولوجيا الجنس.
وثيولوجيا الجنس تضيق إلى الملابس المادية الملابس
الذهنية وهي المحرمات الثقافية. ومعنى ذلك أن على
المرأة التحرر من الملابس الذهنية وهو أمر ليس ممكناً من

الهوامش:

(١) انديس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢١٨.

(2) J.D Bernal, Science in history Pelican Book, 1954, pp. 91-93.

(3) Carol Ochs, Behind the sex of God, Beacon Press, Boston, 1977, pp. 15-22.

(٤) نورا أمين، جعل اعتراضية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، طرقات محبة، دلي الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٥

أكد مرور الذكرى الثلاثين لرحيل الناقد المصري الكبير محمد مندور دون أن يحتفي بها أحد أن الثقافة العربية بحق تعاني من ضعف الذاكرة، أو على أحسن الأحوال أنها ثقافة ذات ذاكرة انتقائية معيبة تذكر بعض رموزها، وتتناسى البعض الآخر. ولقدان أي ثقافة لذاكرتها أحد الملامح الأساسية لتربيتها، أو على الأقل لنقص وعيها بذاتها وبعيوتها. وقد مرت على الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مندور في باريس، تلك المدينة التي ارتوت منها ثقافته والتي فرض عبر رحلته الثقافية فيها نمطا جديدا للمثقف ولعلاقته الحيوية مع الثقافة. فقد جاء محمد مندور إلى باريس بعد أن توسع فيه طه حسين العظيم النجابة وسعة الأفق، فاختاره لتلك البعثة التعليمية لدراسة الأدب في فرنسا. واقتنى محمد مندور في مدينة النور خطوات أسلافه الكبار فيها من رفاعة رافع الطهطاوي إلى جمال الدين الأفغاني و محمد عبيد و محمد حسين هيكل وأستاذه طه حسين نفسه، بل وحتى النمط الإبداعي المغاير توفيق الحكيم فكف على الثقافة الغربية بفترت من مناهلها المتاحة في باريس بوفرة ملحوظة، ويوسع أفق مداركه في شتى مجالاتها. يحضر دروس السوربون، لا في مناهج النقد والتأرجح الأدبي وحدها، ولا في أعمال المستشرقين واجتهاداتهم العربية التي ابتعث للتعرف عليها فحسب، وإنما في تاريخ الفن والعلم والفلسفة، وكل ما يشوقه من ألوان المعرفة. ثم ينطلق بعدها إلى دروس الحياة الثقافية التي لا تنتهي في مقاهي باريس ومكتباتها التي تعد مؤسسات ثقافية مهمة في كثير من الحالات.

فقد كانت فترة محمد مندور التي أعقبت الحرب العالمية الثانية فترة ازدهار ثقافي في فرنسا،

في الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مندور

حيث كانت مقامى الصى اللاتينى تعج بنشاط الحركة الجويدية التى كان يتنافس على زعامتها الأدبية والفكرية سارتر وكامو وكانت أيضا تحفل بنشاطات كوكستو و بيكاسو وغيرهم من المبدعين الذين صاغوا ملامح الحركة الثقافية الحديثة فى أوروبا عامة، وفى فرنسا بشكل خاص وقد ترند محمد مندور الشاب على هذه الحلقا، أو حرم بالقرب منها، فقد كان بطبعه أميل إلى نمط الفنان الذى جسده قبله توفيق الحكيم الذى بعثته أسرته لدراسة الحقوق فى باريس، فانصرف لمتابعة فن المسرح، ولتعميق معرفته بترائى الإنسانى، وصرفه هذا الولوج للسرى عن دراسة القانون لكن محمد مندور لم يصر عن دراسة الأدب، وإن ضاقت نفسه التواقة للمعرفة المفرمة بالإبداع الإنسانى، بقيود الدراسة الجامعية الصارمة فلم التزم بها لما اتاح لنفسه فرصة التعرف على المسرح، والاستماع للموسيقى، ومشاهدة روائع الفن التشكىلى والمعمارى ودراستها دراسة مستفيضة ومستوعبة فقد كان يدرك أن زمن البعثة محدود، وأن مجالات المعارف الثقافية التى انتقمت أمامه لا تحد فلأخذ يفتقر منها بالأحود حتى انصرم زمن البعثة، وأن أربان العوبة فرجع وقد تسليج بكل هذه المعارف، واستلأ ثقة بقدريته على تلقين تلامذته أسس المناهج الأدبية الحديثة

ولما سله طه حسين: وأين شهادة الدكتوراه، اسقط فى يده فقد بعثه أستاذة ليتعلم وليس ليحصل على ورقة تثبت هذا العلم وكان طه حسين أستاذًا جليلا ذا بصيرة ثاقبة ووعى عميق، يدرك أن تعليمه قد تعلم بالفعل، وأحسن استيعاب المعرفة ولذلك لم يفصله من الجامعة لإخفاقه فى الحصول على الشهادة كما يفعل

أى بيروقراطى جاهل فى أيامنا هذه ولكنه يدرك أيضا أن قوانين البعثات تتطلب من التلميذ أن ينجز دراسة يحصل بها على شهادة رسمية ففتح طه حسين تعليمه، بعد عوبته إلى مصر، مهلة عام ينتهى فيه من إعداد دراسة يتقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية وأعاده إثناءها من أعباء التدريس، فما انتقضت تسعة أشهر حتى كان محمد مندور قد أنجز دراسته الرائدة (النقد المنهجي عند العرب) ومن يقرأ هذه الدراسة الآن، وبعد نصف قرن من كتابتها تقريبا يدرك كم كان محمد مندور على حق فى تقديم توسيع أفق معارفه على كل الأولويات الأخرى التى تتطلبها منه الجامعة، أو إدارة البعثات وفى التعرف على أصول المناهج الأدبية والنقدية، والاغتراف من معارفها الواسعة على إنجاز بحث يحصل به على شهادة فلم تكشف لنا هذه الدراسة منهجية النقد العربى القديم وحما، ولم تضع إنجازات عبدالقاهر الجرجانى النقدية الفذة على خريطة الاهتمام الثقافى فحسب، ولكنها أشارت إلى سيقه لأحدث تيارات التفكير النقدي فى الغرب فى هذا الوقت، وهو التيار اللغوى البنىوى الذى أسسه فرديناند دى سوسير، والذي أشار محمد مندور بغهم وحساسية لامة لإنجازاته قبل أن تصبح البنىوية تيارا ذات الصيت بأكثر من عقدين من الزمان ولم تحصل دراسة محمد مندور الرائدة تلك على شهادة الدكتوراه فحسب، ولكنها فتحت الباب أمام نوع جديد من التاريخ الأدبى والنقدى ينطوى على وعى ببنية موضوعه قدر اهتمامه برصد تاريخه وأثبت أن الدراسة الجيدة تبنى عادة بعد معرفة واسعة بمختلف تيارات الثقافة، وإدراك عميق لمناهج البحث فيها فلما تيسر هذا كله لمحمد

مستودع بعد سنوات الدرس الباريسية هان أمر إعداد الدراسة الجادة والجيدة، وسرت مسألة كتابتها

وانطلق محمد مندور بعد ذلك يدرس في الجامعة، ويربى مجموعة جديدة من القيم الأدبية والنقدية في حياتنا الأدبية، من خلال كتبه ودراساته وممارساته الثقافية معاً كان أولها هو تأسيس تيار نقدي جديد يربط الأدب بالواقع الاجتماعي، ويدرس النص الأدبي في علاقته الوطنية بمجموعة من الأفاق الثقافية والاجتماعية والنفسيّة المتفاعلة. يبتعد بالدراسة النقدية عن الأفق الواحد، ويرفض رؤيتها كاتمكاس أحادي لبيئة المؤلف، أو لحياة الشخصية، أو لبيئة النفسية، أو لنزوعه الفكري، بالرغم من أن التيار النقدي الذي ساد الحياة الأدبية الفرنسية إبان سنوات بحثه كان تيار تين و سانت بيغه الذي يعتبر أقرب ما يكون إلى الأحادية الاجتماعية، والذي استفاد منه مندور بلا شك ولكنه لم يسجن نفسه ضمن حدوده وإنما يدرسها في هذه الأفاق مجتمعة ويكشف عن تفاعلها فيها

أما القيمة الثانية التي أرساها هذا الناقد الأدبي الكبير فكانت الخروج بالنقد إلى ساحة الحياة الثقافية الواسعة، أسوة بأساتذته طه حسين، فالنقد على عكس النشاطات الإبداعية المختلفة لا يمكن أن يمارس في عزلة عن قضايا الحياة الثقافية ومشاكلها، ولذلك على الناقد أن يخوض المعارك، وأن يقف مع تيار فكري ضد آخر حتى يتيح للحياة الثقافية أن تتطور وتتقدم باستمرار. فالناقد، خاصة ذلك الذي يتسلح بثقافة واسعة ورؤية مستبصرة كما كان الحال مع محمد مندور، يستطيع أن يربو الحياة الثقافية وأن يجنبها مشقة الخوض في

غمار التيارات الناضبة أو الانخراط في مسارات لا تعد بأى عطاء، ويستطيع كذلك أن يدعم التيارات الأدبية الوليدة ويقبها عقرات الانتباه مع القيم في معارك تستند طاقاتها وتتحرف بها عن إضاللتها

وثالث هذه القيم هي ضرورة أن تعي الثقافة ما يدور في العالم الخارجي حولها، وأن تدير حواراً خلافاً مع مختلف الثقافات الإنسانية من منطق حاجاتها ومصيراتها. ولهذا كان اهتمامه منذ بدايات ممارسته النقدية بدراسة النماذج البشرية في الأدب العالمي، وتقديمها ببصيرة وحساسية للقارئ العربي، عليها تروى خطى مبدعى المستقبل لاستلهاام نماذجها أو لنظما تضيئه لهم الطريق للكشف عما في ثقافتنا نحن من نماذج إنسانية فريدة، فالجدل بين الإنسانى والقمى كان من أهم ملامح مشروع محمد مندور الفكرى على مدى مسيرته النقدية الطويلة. ولذلك نجد أن عمله النقدي يوشك أن يتقسم بالتساوى بين دراسة ظواهر الأدب والمسرح العربى الحديث، وبين تقديم الأدب الإنسانى للقارئ العربى لا من خلال دراساته وترجماته وحدها، ولا ننسى هنا أن ترجماته لم تقتصر على الأعمال الفنية وحدها مثل دراسات لانسون و دوهاصيل، وإنما تجاوزتها إلى الأعمال الإبداعية، حيث لاتزال ترجمته الناصعة لرائمة فلوبير الشهيرة (مدام بوفارى) من الترجمات المهمة لعربى الأدب العالمى

أما القيمة الرابعة التي أرساها هذا الناقد الكبير في حياتنا النقدية والأدبية فهي قيمة التجديد المستمر، وأن على الناقد أن يبشر دائماً بالجديد، وأن يقف مع سعى الأدب نحو المستقبل، يدعمه ويروى خطاه. ولهذا كان من

الاجتماعى، وخاصة فى مجتمع نام فقير كالمجتمع المصرى. وكان من فرسان الادب الملتزم والنقد الملتزم ضد الادب الذى يترفع عن خوض معارك الواقع الاجتماعى. فقد كان محمد مندور على وعى عميق بحركة الثقافة فى مجتمع لا يزال فى مرحلة بلورة هويته وأدبه الجديد. وإذا ما تأملنا إنجازاه من منطلق التيارات النقدية المعاصرة، سنجد أنه كان من رواد ما عرف الآن بثقافة ما بعد الاستعمار Postcolonial التى تهتم بسياق إنتاج الثقافة وأثر تواريخ القمع القديمة عليها.

هذه هى بعض القيم التى أسسها هذا الناقد الكبير فى حياتنا الأدبية والنقدية من خلال مجموعة كبيرة من الكتب والمقالات التى لم تجمع بعد فى كتاب، بالرغم من انصرام كل هذا الزمن على رحيله. فهل يمكن أن ننتهز فرصة الاحتفاء هنا بذكرى هذا الراحل الكبير لندعو إلى جمع مقالاته، وإصدار طبعة موثقة ومحقة من كل كتبه التى نفذ معظمها من الأسواق، فى وقت لا تزال فى مسيس الحاجة إلى تدعيم تلك القيم النقدية التى أرساها فى حياتنا، والتى تتعرض الآن لضربات التردى وتضعف بها رياح الظلام

أول الذين وقفوا مع حركة الشعر الجيد التى برزت فى الواقع العربى عقب عولته مباشرة، وكان من الذين نظروا لها بنظريته الشهيرة عن الشعر المهوس وكان أيضا من الذين دعموا التيار الواقعى البازغ فى المسرح العربى حينما وقف مع أعمال نعمان عاشور وأيد ثورة هذا الجيل المسرحى الجديد على مسرح توفيق الحكيم الذهنى. ولم يمتعه هذا من مواصلة الاهتمام بالمسرح الشعبى ودراسته والى مواصلة الخطوات الأولى التى تحققت فيه. كما أسهم فى تأكيد التيارات الجديدة فى القصة والنقد

أما القيمة الخامسة، والتى تتخلل كل هذه القيم جميعا فهى قيمة الاحتفاء بالعقل، وتأسيس القيمة الأدبية على العلم والدرس الرصين، والإيمان بصرية الحوار والعمل على تشجيع أذهاره. فقد كان محمد مندور من أعلام التيار العقلانى الليبرالى الذى تروى فى أحضان حزب الوفد، وأسهم بفعالية فى تطوير فكره وتصوره للواقع الاجتماعى فى مصر. لأنه كان من مؤسسى تيار المثالية الوحدية الشهير، وهو التيار الفكرى الذى دعم ليبرالية الوفد برهى الفكر الاشتراكى بأهمية قضايا العدل



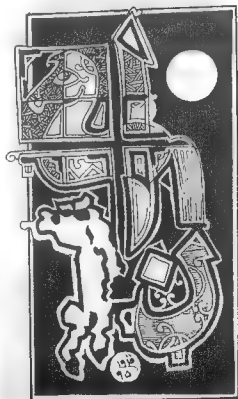
معاشو قرور*

شاعر ورسام جزائري



* عضو مؤسس برابطة «إبداع» الثقافية الوطنية.







العراة والعروس



سارت مع المراتين والفتاة فى السوق المخصص لبيع الأقمشة، وبدأ فرد لفائف الحرير والساتان والفوال والتافناه....
اتجهت ابصارها نحو الحائط، حيث لفائف الأقمشة ممتدة من منتصف الحائط إلى أعلاه ووقعت على كل لون وردي
رأته. لم تفكر فى نوع القماش. كان اللون يشدها وتتصور نفسها ترتدى فستانا لونه وردي يتهدل على جسمها ويغطي
ساقها ويصل.. يكاد يصل إلى الأرض.
تصورته عريضا.. طبقات مكسرة فوق بعضها، تبدأ من الخصر وتهبط وتهبط إلى أن تصل.. تكاد أن تصل إلى
الأرض.

لم لا تتصوره مزموما يظهر خصرها النحيل ثم يهبط بدلال يكاد يصل إلى الأرض؟ والكام؟ وفتحة العنق؟
فجأة رأت كل أنواع الأقمشة تفتح وتمتد على الطاولة الطويلة والتاجر يأمر صبي المحل أن يمد القماش على طول
الطاولة.. ثم لفة قماش ثانية وثالثة... كل هذه اللفات التى فتحت، كانت زرقاء بلون السماء الباهتة.
شدها الأزرق لا لجماله ولكن لبعده عن اللون الذى تنتظر. لم يسألها أحد. لم يابه لوجودها أحد. كانت إحدى المراتين،
التي تراها للمرة الثانية فى حياتها، هى التى تطلب من التاجر وتصرخ فى الصبي بعد أن يكون سيده صاحب المحل قد
صرخ طالبا بفتح اللفائف ويهبط الأزرق السماوى الباهت منسكباً على الطاولة الطويلة بكل أنواع الأنسجة ثم تمد المرأة

التي تراها للمرة الثانية في حياتها، نراعها تطلب من التاجر ومن الصبي التوقف ثم تصرخ: هذا هو النوع الذي أريد. كان القماش من الساتان الأزرق الذي يكاد أن يصبح كالأبيض المغطس بالنيل، ثم تمسك القماش المختار لترمي على كتف الفتاة التي صاحبتهم في جولة السوق، وكانت سمراء شعرها أسود مجعد ذات أنف طويلة وشفاة رفيعة رقيقة. زائدا القماش قبها يزال يروق القماش عندما ارتدى على كتفها والمرأة تقول لها:

.. أنت الاشبيبة الأولى، أجرب عليك القماش وما هو يليق عليك كثيرا لنرى كم متر تحتاج منه.

لم تصدق أن ما تسمعه هو ما تسمعه. فالسمراء ذات الشعر الأسود المجعد والأنف الكبير والشفيتين الرقيقتين، هي ابنة أخت للعريس وهي.. هي التي تحلم باللون الوردي أخت العروس، الاشبيين أو المراب الرجل يكون قريباً للعريس أما العرابة فهي التي تختارها العروس لقربها منها وقد اختارتها أختها الوحيدة لهذا الدور لأنها اقرب إنسانة إليها.

انتظرت أن تقول المرأة الثانية التي ترافقهن شيئاً، أن تذكر أنه يجب استشارة العروس التي لم تات معهن إذ لا تسمع التقاليد كما كانت حينذاك، بمعنى العروس إلى السوق مع الاشبيبة الأولى والأخريات لشراء فساتين المرافقات للعروس لأن العريس هو الذي يخلع ثمنها هدية منه.

ولكن أمام تسلط المرأة الأولى، سكنت الجميع فحقر عدد الامتار التي تحتاج الفتاة التي اختيرت تعديا على حقوق الأولى العرابة الأصلية.

استقر الأمر على اللون الأبيض المنيل بالأزرق والقماش ساتان مطفى. تصورت نفسها تسحب شريشاً عن حبل الفسيل وتضعه على كتفها تمهيداً لسحب بقية الفسيل عن الحبل.

بعد امتار القماش كان على مقياس ابنة أخت العريس وضوء العدد عندما تذكرت المرات أن هناك أخت العروس وهي الاشبيبة الثانية ثم وضوء العدد مرة أخرى عندما تذكرت أن الصغيرات اللواتي سيحملن ذيل طرحة العروس عدهن ثلاث.

لم تقل لأختها العروس ما حدث وأجابت على كل أسئلتها بانحانة من رأسها بالموافقة وهي تدرى أنها لم تسمع السؤال.

ثم عرفت أختها العروس أن لون فستان المرافقات الكبيرتان والصغيرات هو الأزرق وذلك عندما عادت هي من بيت الخياطة وأجرت تجربة القياس يومها، عرفت أن التنورة عريضة مزمومة على الخصر والأكمام يابانية التصميم ولم يتحقق من أحلامها إلا طول الفستان الذي يكاد يصل إلى الأرض.

كان عرس اختها هو أول عرس تحضره في حياتها، فقبل ذلك لم يسمح أبوها لها بحضور عرس بحجة أن المدعوين يرقصون رجالاً ونساءً معاً وأن الشعبان تقدم للضيوف وهذا ما يتنافى ومبادئ أبيها الدينية والاجتماعية.

تذكرت ذاك اليوم البعيد في تاريخ حياتها بتفاصيله الدقيقة وثار غضبها، لم سكنت؟ ولم لم تعترض على اللون وعلى نوعية القماش والتصميم، والأعظم من كل ذلك لم لم تصرخ في وجه المرأة التي كانت تراها للمرة الثانية في حياتها، تذكرها أنها هي العراية الأولى هي الأضيئة الأصلية، هي أخت العروس وهي الأقرب إليها من كل فتيات العالم، ثم تذكرت أن اختها العروس عرفت كل هذه التفاصيل يوم العرس ولم تبد أية ملاحظة.

أتراها كانت تعرف كل هذه الأمور وصمتت ولم تبد أية ملاحظة؟ وعاد غضبها يثور ولكن على من وقد مرت عشر سنوات على ذاك العرس؟

تاملت نفسها كانت ترتدى فستاناً أسود، فوقه معطف أسود وحذاء أسود مع جوارب سوداء وهي وحدها مع رجل غريب، غريب؟ غريب وهو خطيبها؟ وما هما في طريقهما إلى الخوري ليعقدا زواجاً مدنياً.

احسنت برعب أهلها وزاد الرعب وهي تسير ثم ازداد حينما دخلت المبنى واشتد حينما دخلت القاعة وصعقها حينما جلست أمام الخوري.

تلفتت حولها، لم يكن في القاعة أحد... سمعت الخوري يسألها وهي لا تسمع، رفع صوته وهي لا تسمع، كبر سؤالا وهي لا تسمع.

أحنت رأسها فرأت الحذاء الأسود والجوارب السوداء وفوقهما الفستان الأسود وفوقه المعطف الأسود...

إنها تلبس ثياب الحداد فلم جاءت إلى هنا؟

من مات لترتدى الأسود؟ من فقدت لتلبس السود؟

من رجل لتحزن عليه فتتلفع بالسود؟

فجأة تذكرت أنها كانت تمتصز ولاشك أنها ماتت الآن ولم يحزن عليها أحد وما هي جثة مأمدة غير قادرة على النطق.

في الماضي البعيد، صممت إذ البسوها الأزرق للتيل بدل الوردى الذي تحب، واليوم هي نفسها لبست السود حداداً على نفسها، صممت لأن الأموات لا ينطقون، لا تسمع لأن الأموات لا ...

قامت من مقعدها، وأقمت، سارت خطوة ثم أخرى وأخرى وأخرى عبرت الباب الداخلى والخارجى.

سيارتها تقف قرب الرصيف، لم تكن سيارة لدفن الموتى، بل سيارة برتقالية زاهية اللون.

أخرجت المفتاح من حقيبتها السوداء، وأقمت باب السيارة، جلست على المقعد الامامى وأدارت المفتاح فمادت الحياة إلى السيارة وبدأت تتنفس بشهيق وزفير وأضحى الصوت، ضغطت بقدمها على دعسة البنزين، فعاد الدم يسرى فى عرونها. داست على زر فى المقود ارتفع صوت إنذار لمن حولها.

انطلقت السيارة وانطلقت، ثم أسرع وأسرعت، وسارت فى الطريق المستقيم الطويل لتصل إلى حيث هاتنها، تتصل بابنة اختها التى كانت عرساً قبل عشرين سنة تخبرها إنها صممت، ولم تصمت.



العدد القادم من إبداع مف من الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة

يشترك فى تحريره كل من الأساتذة والدكاترة،
ملهى الخضراء، الجبوسى - فريال غزول - محمد بريزى
ديزى الأمير - عصمت مهدى - سليمان النذرى

النقر على زجاج القلب



ما إن لمس «مهدي» الأرض حتى قفز فجأة، وأوشك أن يرتطم بالحائط.. فقد شعر أنه داس عليه. الشقة غارقة في الظلام، وهو في غمرة النوم الثقيل نسي أن «وحيداً» يحرص على النوم إلى جوار سريرها.

وخز قلبه الألم مشفقاً على وحيد الذي لابد قد أصابه ضرر.. مضطرباً راح يبحث عن مفتاح النور، تبين أن الكهرباء مقطوعة.. تحسس طريقه إلى المطبخ فاضاء شمعة وأسرع عائداً يتخبط.

كانت «راضية» زوجته قد أفادت على صوت اصطدامه بكراسي السفرة والثلاجة، ثم رآته عائداً يحمل شمعة ونورها يلقي على وجهه وعلى الجدران ظلالاً مرعبة.

- خير يا مهدي

- وحيد

- ما به؟

- يظهر أنني دست عليه

رغم حجمها الضخم هبت من تحت غطاءها في خفة عجيبة، ووقفت على الأرض إلى حيث ينظر.

دق قلبها وهي لا تكاد تصدق.. خطفت منه الشمعة وهبطت إلى الأرض تطلب في وحيد.. كان واضحا أن المسكين تحطم. خطبت راضية على صدرها وقالت بصوت تجذبه من نسيج قلبها المخلوع، صوت ينز بالأسى ويعبر عن خسارتها الفادحة:

- يا حبيبي يا بنى.. أنت يا مهدى عميت

لم يرد مهدى، كان قد تعود على أحجارها في أيام السلم، والآن وهي في عز المصيبة يحق لها أن تقول ما تشاء..
تهاوى إلى جانبها فقد كان يشعر مثلها بالخسارة ولكنه كعادته يقضب في نفسه يتالم صامتا وينت سيارته بسرعة.

أخذ منها الشمعة في صمت، ووضعها على الأرض، تفرغت للتقليب بإصبعها الفليط القصير في أعضاء وحيد
المككة.. كلما رفعت ساقا سقطت، ورفعت رأسه فسقط هو الآخر.. اندفعت في نسيج متدفق وغريب

.. بحر من الموح لا يتوقف، فينتفض له جسدها بقوة

- يا حبيبي يا بنى.. يا حبيبي يا بنى

كان مهدى متأثراً جداً ويشعر بالأسف لأنه لم ير وحيدا وحطم عظامه، أنا السبب.. امسحها في
ريت على فخذهما:

- خلاص يا راضية.. الدنيا كانت ظلاما

لم تكن مستعدة لسماع كلمة:

- امسكت.. امسكت

استمر في طلب الطوق:

- حقا على.. عمره انتهى وهذا أمر الله كانت في عالم آخر:

- يا حبيبي يا مدحت

- مدحت!

- يا حبيبي يا وحيد

عاد يبيت على فخذها وهي لا تشعر إلا بقلبيها المحطم، ووحيد الذي انتهى وكان أنيسها الأوحـد... مضت تتذكر خفة
دمه وكأنه وحناؤه.. طوال عمرها لم تر وإن ترى من له صفاته.

أوشك مهدي على اليكـاء، لكنه تشاغل بالتحديق في العظام المسحوقة ثم صرخ قائلاً:

- إنه يتحرك يا راضية.. أنظري

بسرعة مسحت عينيها لترى إن كان فعلاً ينبض ويحاول الحياة.. كان رأسه يتململ، وكانت له عين مفتوحة بثبات
كالموتى وعين مغلقة تماماً.. ظل مهدي يرقبها لعلها تتخلى عن سخطها الزائد ولوعتها التي تشبه ملامحها.

إلى المطبخ أسرع مهدي بإلهام غير عادي فأحضـر خـرقة، مزقتها شرائط صغيرة ثم فتح أحد الأبراج وأخرج منه قلم
رصاص كسره نصفين.

رفع وحيد وطلب إلى راضية أن تمسكه من بطنه، وضع نصف قلم على ساق وإفهاما بشريط من القماش، ووضع الآخر
على الساق الثانية وإفهاما.. عادت الكهرياء واجتاحت الشقة نور باهر.. ارتجفت منه العينين.. فرح مهدي بالفرج وأطفا
الشمع الذي كان قد أضاده ومضى يُؤلف جبانـر وأريطة للككوكب الوحيد محاولاً أن يصلب طولـه ويجعله يقف ولو كخيال
الماتة.. قال لزوجته التي نوبها اليأس:

- إن شاء الله سيعيش

- كيف سيعيش يا فالح؟

- ربما يصبح أعور لكن لا بأس

- لقد سحقته يا رجل

- ربما يحتاج هذه الجبانـر طول عمره، لكنه سيعيش

- ومنقاره الصغير نفذ في اللحم

- ساطعـه بنفسى.. لا تقلقى

- أنت تموت في الذك

- سيعيش أطمئننى

لم يستأنفا نومهما.. بقيا إلى جواره يرقبانه وهو يجتهد للتماسك، ربما ليس طلبا للحياة بقدر سعيه لأرضائهما وتلبية رغبتهما الحميمة في أن يعود للحياة واللهم والمؤانسة.

فتح مهدى بصعوبة ودهية منقاره. حاول أن يعيد الشفة العليا لتكون فوق السفلى بالضغط ثم أخذ يلقي بينهما حبات الأرض.. في البداية لم يجد استجابة.. فنزل عليه الوحي.. أحضر قطارة العين ومضى يسحب بها ماء ويسقط في فمه قطرات... تنبهت أعصاب الككتوت بعض الشيء... فعارذ الكرة، وكلما نبض عصب ضئيل تجدد الأمل في نفس راضية، وأوشكت أن تسامح مهدى الذى أساء إليها إسائة لا تقتصر.. طرقت بإصبعيها الوسطى والإبهام مشجعة وحيد على مواصلة التعلق بالحياة.

أبدى مهدى عبقرية في الإصلاح لم تعرفها عنه إلا في حالات نادرة، وأيقنت أن الطبيب البيطرى نفسه لا يفعل ما فعله مهدى.. ما هو من أجلها يحاول أن يعيد الحياة إلى الككتوت الوحيد بعد أن فقدت عشرين ككتوت اشتريتها منذ ثلاثة أشهر.. والغريب أن هذا الككتوت لم يكن ضمن المجموعة التى اشترتها ولكنها طابت من البائع هدية.. فوق البيعة نعم.. أشارت عليه هو بالذات وقالت له:

- هات هذا الككتوت لمدحت

- سألته لمدحت ولدى... إنه لمدحت.

وماتت كل الكتاكيت إلا ككتوت مدحت.. وهى لم تفكر طوال حياتها في تربية الكتاكيت أو أى نوع آخر من الدواجن.. كان مهدى حريصا على راحتها.. يشتري لها كل ما تريد جاهزا. لكنها وجدت نفسها مضطرة لذلك بعد أن تزوج أيناؤها العشرة ولم يبق معها إلا أصغرهم مدحت، كان مدحت قد أصبح وحيدا مثل أمه وأبيه وحرص أن يلعبه كلما كان بالبيت وإذا عاد من الخارج ولم يجد وحيدا سأل عنه .

كان وحيد إذا سمع جرس الباب أسرع ليستقبل القادم ويتبعه إلى حيث يدخل ... إذا كان واحدا من العائلة دخل معه إلى حجرة السفارة أو النوم، وإذا كان ضيفا اصطحبه إلى الصالون ويقي يرقبه بومي وانتباه.

وأصبحوا يقيمون له نفس المشروب الذى يشرب منه الضيف، ونفس الذى يأكله.. ولما أخذ مدحت وحيدا مرة لينام معه على السرير لم تقل له أم: لا تأخذ معك حتى لا تسحقه ولم تقل: دعه حتى لا يفسد سريرك... بل قالت له:

- إن لك غطيطا عاليا سينعجه

لكن الحب الجارف لوحيد لم يسيطر تماما على راضية ومهدى إلا بعد سفر محدث العنيد إلى الكويت.. ولم يكن بحاجة لذلك، لكن اصدقائه كان لهم في كل شئونه تأثير بالغ عليه.

أصبح وحيد هو محدث وهو كل الأبناء.. وخاصة أن راضية تبقى وحيدة معه بعد خروج مهدى إلى الورشة التي لا يعود منها إلا بعد الغروب.

بقي وحيد مخلصا وتابعا أميناً لراضية.. إذا ذهبت إلى المطبخ فبعها، وإذا دخلت حجرة النوم كان قبلها... وإذا خلعت ملابسها فعينه عليها وهو معها إذا دخلت الحمام... إذا أكلت ياكل وإذا شربت يشرب، وإذا لم تحضر له مثل مامعها نقرها في قدمها الصغيرة المدورة.. وعندئذ تعرف أنها نسيت أنه غاضب.

أما إذا فتحت التلفزيون فإنها تضعه إلى جوارها على الكنية، لكنه لا يرتاح في هذا الوضع ويسرع بالقفز ليضغط على حجرها مستمتعاً بالدفء الذى يلفه فخذها.. يتطلع مثلاً إلى التلفزيون وهي تفرقز اللب وتضعه في فمه... وإذا كانت البرامج المعروضة عبارة عن ثرثرة فارغة، أو معادة فإنه يوتر النوم وتغطيه بطرحتها، وأحياناً تطلق التلفزيون وتبدأ معه حديثاً طويلاً، تحكى له ما يخالجها من مشاعر وأفكار... وتعترف له بأسوأ لا تصرح بها حتى لمهدى زوجها وأبى عيالها.

- ركبتي يا وحيد يا بنى... نشر جامد... الروماتيزم يعيد عنك. وأولادى لا يسألون.. منهم واحدة بينى وبينها «خطوتين» لا تفكر فى أن تطل على، والثانية للجريمة تقول لأخيها.. أمى الآن لا تسأل عنا، إنها ترى صرصوراً، وستكتب له ثروتها.. أئنث صرصور يا وحيد... هم الصراصير يا حبيبى. هات لماما فيه بيلنى عدل ياوله.. شاطر.. هل تحب ماما.. يا حبيبى.. وماما تحبك.

أشرق الصباح وكل ساعة تمر تشهد تقدماً، والطبيب مازال ببراعة يتفنن فى العلاج ويبتكر فى الترميم، وأهل المريض يتجول فى نفوسهم الأمل، ويظل من عيونهم التي خلت تماماً من الدمع، لولا الشك فى إمكان عودته للحياة بقرة كما كان.. وكيف يعود وليس فيه عضو واحد سليم.

فى الثامنة ذهب مهدى إلى الورشة دون أن يتناول فطوره المقدس وبقيت راضية إلى جوار وحيد دون أن تفكر حتى فى أن تدلى السلة بالحبل لبائع الخضروات... قررت ألا تطبخ اليوم.. سوف ياكلان أى شئ..

وحيد يتحسن باطارد وشجاعه.. واستطاع بعد أيام أن ينقل بعض الخطوات لكنه كان يقبع برغم اقلام الرصاص المثبتة على ساقيه ورأسه للحصول بجبريتين مثبتتين طويلاً على جانبيه بطنه.

ظلت راضية حريصة على إلماعه بنفسها حبة.. حبة، وعلمها مهدى كيف تقطر له الماء، ولكنها كانت دائما تفكر فى مدحت الذى لم يرسل أى خطاب منذ سفره لم يرض أن يعمل مدرسا فضل العمل فى الورشة مع أبيه.. وأظهر تقدما فى تعلم الليكانيكا، واستطاع بعد أشهر قليلة أن يصلح أى عيب فى أى سيارة، لكنه سافر.. ركب الطائرة ورجل بعيدا بحيث لا تراه أمه ولا يراه أبوه

- أصنقاؤه يا وحيد السبب، كان طليعا ولكنه بالتدريج بدأ يحتد ولا يسمع الكلام ولا جواب يا مدحت.. رينا يهرسك يا بنى فى غريتك بعد أيام قرر الطبيب رفع الجبائر ووقف وحيد لحظات ثم وقع.. أنهضه مهدى وساعده على السير خطوات.. فسار ثم وقع، وهكذا مضت المحاولات، لكنه كان يسير منحرفا جهة اليمين تبعا للعين السليمة ثم يصطلم بالأشياء ويقع.

ظل مهدى يريعه بتأملاته وأفكاره حتى تحسن، لكنه لم يكن قانرا على العودة لنشاطه القديم، غامت الرؤية وقل السمع وترجع الجهد ويذا مفتندا لنكائه وخفة ظله وتأثرت إرادته بما اعتراها من الأسى والياس.

صحا مهدى ككل يوم ويحث عنه مصانرا أن يقضى هذه المرة عليه تماما.. بحث عنه ليحييه تحية الصباح ويقبله قبل أن يتربضا.. لم يجد له أثرا تحت الدولاى ولا فى المطبخ ولا تحت الأسرة.. أيقظ راضية أتتى انطلقت فى حماس تتأكد أولا أن كل الأبواب مغلقة وأنه لم يفتح أى باب ويخرج، وربما يسافر.. لماذا يرسل مدحت خطابات؟!

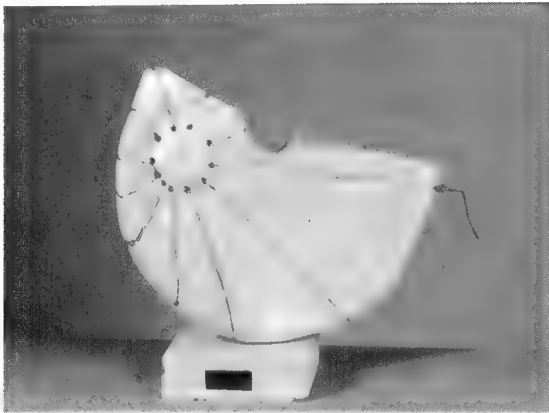
لقد تحسن وأصبح يأكل وحده فما الذى جرى؟

اخبرا وجدوه مسجى على سجادة الصالون... ممددا فى هدوء أيقظوه فلم يستيقظ رفعوا رأسه فسقط منهم مستسلما للنهاية.. مدحت.. لى قلب راضية

- يا حبيبى يا بنى.. استر يا رب

وانفجرت عيناه بالدمع بيلما تتلم مهدى إلى الورشة دون فطور خاومه إحساس بأن صاحبة الجسد الذى ينتفض بالفضب والتنشيع المحموم سوف تقبض على زمارته وقبته.

منحوتات البحار الفينيقى



أحمد عبد المعطي مجازي

منذ عام ، مر بنا هذا الفنان اللبناني كما يمر الطيف، تاركاً لنا صور منحوتاته مع اسمه العائلي ليربوس، والحرث الأول من اسمه الشخص من. ثم اغتفر.

كان قد عط رحاله أولاً في الإسكندرية، لا أدري كيف ، كأنه بحار فينيقي ربت به
الأسواق. لكنه قرر أن يحول تصاريفه القدر إلى عمل يكون تذكيراً لهذه الرحلة.
وكما لعبه به الموج مضى يلعبه بالمرمر والحجر

لم يكن يملك من أدوات العمل أو مادته ضيفاً. وما الذي يملكه بحار غريق؟ غير
أن وثفته على الشاطئ بين البحر والصحراء، كانت أول شرارة غرخته منها منحوتاته.
فليس النحت إلا روحاً تستر عريها لتقف متجسدة في شكل يتلقى الشر ويسقط
الظلال.

هكذا ظهر النحت في مصر وفينيقياً واليونان. وهكذا كنا نصنع ونحن أطفالاً عمرة
على شواطئ الترع النيلية، ضد أصابعنا إلى الطين لنحوه إلى أشكال وكائنات.

وهكذا صنع سن ، لوبوس ، فالحجر مدنون في الرمل كالجنين في ظلمة الرحم وصمته. وليس على الفنان إلا أن يخرجهم ويحولهم إلى أشكال ناطقة.

كائناته مستديرة أو مستطيلة أو بيضاوية ، مثقوبة أحيانا ومسننة أحيانا، تشبه الرمح، أو الدرع المثقوب، أو الشمس، أو الرقبة، أو الكفة المفتوحة، أو البرعم. وأشكال أخرى كأنها رماح، أو أصداة، أو هجارة ساقطة. من السماء، أو رمز لديانة غامضة.

وهي مع ما فيها من تجريد وبمعرض تشبه الأدوات البسيطة التي يستعملها الفلاحون والرعاة والبحارة. لكنها ليست أدوات ، وهي لا تستعمل، بل نشاهد وتتناول، لأنها زاخرة بالمعنى.

ومنحوتاته لوبوس ليست محاكاة لما هو متجسد بالفعل فهو لا يشكل مادة طبيعة بل ينحت، أي يستنطق مادة صلبة، ويستخرج منها أشكالاً يخيّل إلينا أنها كانته كأنه فيها، يجلوها، نعم، فيخلص الشكل من الزوائد، ويناسبه بين الأجزاء، يصفل السطح أو يخدمه ويخططه، لكنه لا يخرج من شخصيته ولا يفرض عليه شيئا غريبا عنه.

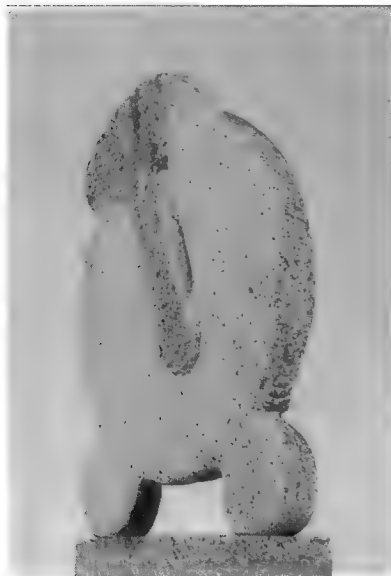
ولوبوس لا يستخدم في النحت إلا بعدين اثنين، مثله مثل الرسام الشرقي الذي يخطط السطح ويلونه دين أن يحاول تجسيمه لكن مع ذلك ليست سطحاته، فنحن نستطيع أن ندور حولها ونشاهدها من كافة الزوايا والجوانب.

لوبوس يذكرنا بالفنانين المجروليين في الحضارات القديمة أعمالهم عاضرة وهم غامبون!



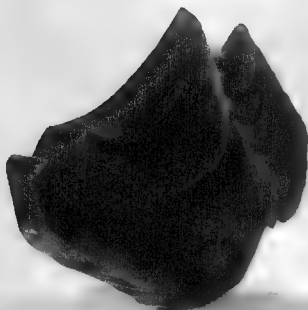
















الملك سوس



كنت أشعر بانى رايت من قبل، اتوقع ظهوره المفاجئ لى فى اى وقت، بدروعه وفروسه وسيفه الطويل. سألت أمى عن الملك «سوس» كما كتبت أسألها دائما عن كل شئ يخص هذا الملك العظيم. لماذا يعيش الملك «سوس» فى ذلك المكان الموحش؟ وهل رايت؟ قالت أمى إن هذا المكان الموحش كان سرّة الوجود، إنها سمعت عن سوس من جدتها، وجدتها سمعت عنه من جدتها وهكذا حتى سابع جدة. إن الملك «سوس» اختفى أسفل القلعة قبل أن تتهدم واتخذها مقرا له وأنه هو الذى أنشأ هذه المدينة، وقد كانت فى بدايتها بضعة بيوت وناس اقل، وهو الذى كان يدافع عنها ضد الأعداء. وقالت أمى إن الملك «سوس» يمتلك قدرات هائلة جدا، له طرق ومسالك خاصة به يصل بواسطتها إلى أى مكان يريد فلا يعرفه عائق.

رايتة وهو يرتدى عباءة الحمراء، وقلنسوته الفضية المطعمة بالياقوت والمرجان، معطليا فرسا عظيمة تتدفع من فوق الطايبية إلى أسفل وهو يلوح بسيفه الضخم البراق وحينئذ أقترّب منى معترضا طريقى رايتة يمد لى يده وهو يحارل الابتسام.

قال لى بصوت أجش لكنه حزين: كيف حالكم؟

* الملك سوس: أسطورة شعبية قديمة متداولة بين أبناء الصويص، لها أصل فرعونى، تفيد بأن بانى النعمة هو الملك سوس الذى كان يدافع عن المدينة ضد أعدائها، وأنه إخفى كنوزه فى أعماقها ولا يستطيع أن يصل إليها مخلوق إلا بلك المقسم المعقد، فى ذلك ذهبى يظهر عند الفجر فى الطايبية أو أطال النعمة.

قلت: إنهم هناك فى بيوتهم..

وتوقفت عن الكلام عندما تحسرت أنفاسى..

مسح قمة رأسى بكف يده وتجاوزنى بفروسه متجها ناحية بيوتنا، وعند مدخل الحواري أبطأت الفرس ببطلها العظيم وأخذت تجتاز الحواري حارة حارة وأنا أسير بجوارها وأحيانا خلفها. كانت الفرس تسير بخطوات متهادية داخل الحواري الضيقة وكانت تعرفها حارة حارة، وكانت الدوافذ تفتح فيظل منها الضوء وتبرز وجوه الناس مستبشرة وهم يرون شيخ «سوس» العظيم فوق فرسه مارا بالقرب من مساكنهم المتلاصقة ونوافذهم القريبة من الأرض، يضرب أحيانا بصولجانه أو بحد سيفه العريض على أبوابهم ونوافذهم وكأنه يرقظهم من سيئاتهم ليطمئنتهم فيذهب بعضهم إلى حيث يرويه أو يبقى بمضهم فى فراشه بشفاه مبتسمة وكأنهم فى حلم وهم يسمعون وقع أقدام فرسه فى الهزيع الأخير من الليل، وكانوا فى الصباح يخرجون من بيوتهم ليبحثوا عن آثار حوافر الفرس فى حوارهم فطمئن قلوبهم لأن الملك «سوس» لم ينسهم ولأن ما رآه وسمعه فى الليل كان حقيقة.

لكننا كنا نحلم أيضا بكنز الملك «سوس»، وكل واحد من سكان تل القلزم يطمئ أن يكتشف سر الكنز على يديه. ظللت لسنوات طويلة أفتح عيني وسط نوى العميق كلما سمعت صياح الديك فى الحارة. وكلما اقترب الفجر انطلقت الديوك فى صياحها متجاوبة من فوق الأسطح، مستقبلة شمس اليوم الجديد.

وسرعان ما يذهب بى خيالى إلى الطابية وهى متسريلة فى هوائها وغموضها، اتخيل ما يمكن أن يحدث هناك لو أن النبوة تصقلت على يدى. فكم ساكون بطلا وقويا ولربا لو أستطعت أن أمسك الديك المسحور حارس الكنز لأذبسه وأستولى على كل شئ. أتسلق التل المسحور وأهبط فى جوف الطابية وأبقى ساهما ساكنا بين أربع مصاطب صفرية تختلف فى لونها عن لون الرمال. قيل لى أن الديك المسحور حارس الكنز له عرف أحمر كبير يتدلى إلى أسفل، وله عيان وأسعتان مستديرتان ورش ذو ألوان زاهية مذهمة وبراقة، الديك المسحور يظهر فجأة نون سابق موعد، وحتى يستطيع الإنسان أن يمسك به لابد أن يكن له فى جوف الطابية ليالٍ طويلة حتى يسعده الحظ ذات مرة فيمسك به عند ظهوره ويذبسه فتكتشف له أسرار تل القلزم كلها وتفتتح بوابة الدليلز له فى الطابية ليجد نفسه فى المدينة الكبرى بعد دقائق بلا إجهاد وبلا شعور بالزمن.

كنت أصعد إلى عشة الدجاج لأراقب الديوك وأنا أمل العثور عليه. وكنت أطلع عبر الأسطح إلى تلال الطابية حيث تهب برائة فى الصباح ومتوهجة فى الظهيرة ورومانية فى الغروب. وكنت أسمع نداء سريا غامضا تستجيب له مشاعرى

فيقشعر جسدي وأنأل ساكنا لفترة طويلة. فاجتنتي الكلاب فوق الطايبية بينما كنت منبطما على بطني انقر على إحدى المصاطب الصخرية، ثم ملصقا أذني عليها، كنت أقيس الصدى بسمعي، أريد أن أعرف إلى أي مدى يسير الصوت، وعبر أي دهاليز سرية تحته. في البداية حاولت الكلاب أن تعترضني وأن تنبئ في وجهي لكنها لم تعد تأتي بي بعد ذلك، بل إنها صارت تهز لي ذيلها حينما تراني مقبلا نحوها من بعيد، وكنت أرى أركارها وأماكن تجمعها فوق الطايبية فلا أخترقها إنما كنت ادور حولها متجنباً إثارة الكلاب الآمنة هناك.

وفي يوم بينما كنت أتسلق طريقاً إلى المصاطب رأيت الكلاب تنظر إلى في هدوء وقد كثر عددها وطالمتني ابتسامة امرأة ذات ثوب طويل وعينين خضراوين وشعر مغبر مهوش، وكانت الكلاب تحيط بالمرأة الغريبة وتتسمع بها وتستجيب لإشاراتها، توقفت أمام هذا المشهد برهة وبيتيت المرأة في مكانها ترمقني وهي تبتسم وأومات برأسها لأقتررب منها. أشارت للكلاب بذراعيها فانتشرت من حولها تاركة لي مراً للوصول إليها. وجدت نفسي أتحرك في اتجاهها، وعندما اقتربت منها نظرت في وجهها فإذا بعينيها عميقتين نفاثتين، ولم أستطع أن أتحول بعيني بعيداً عنها.

قالت لي: إن الذي يجرى إلى هنا لا يعرف قلبه الخوف... أعرف ما تفكر فيه وتبحث عنه... إن شئت اتبعني إلى الدهليز السري... وهناك سأعطيك ما ترضيه، وما كنت تبحث عنه ولا تعرف عنه شيئاً.

أعطتني ظهرها وسارت أمامي. تبعتها ونزلت معها منحدرًا ملياً طولاً، كانت في نهايته فوهة الدهليز المظلمة.



الحارس



هل كنت على يقين من أني زائرته في يوم ما؟، إن كنت قلت ذلك فقد صدقت والله. وهل وقولتي تحت سفحه وأنا بجانبه مثل قطرة في بحر محيط إلا قدر مكتوب على جبينتي شفته الآن.

كانت روي تصعد قبلي، تسبق بدني وخطوتي للقاصرة عن بلوغ سفحه، هو الآن بين يدي، أخذت أصعد وأصابعي مشتبكة في يد صاحبي المساعد معي، وكلما نظرت تحتى بانت شدة مسعائ صوبه، اقترابني من قمته، فتقع في قلبي رهبته، وعلى وقع أقدامنا نشق طريقنا عبر للفق الحجري الضيق، كنا نصعد غير مباليين بنفض القلب المتسارع وصوت لهائنا يطنى على صوت سكوك الصمت المسموع يريده فضاء مسكون برفات أجداد قليل من العماليق جاوا بواد غير ذي زرع فزرعوا وحصدوا وبنوا وعمروا ومضوا بعد أن تركوا لنا مايلد عليهم، استأنفت وصاحبي عروجننا نحو القمة السابحة في لجة سماء زرقاء بلون شريط النهر الساري تحت سفح الجبل العملاق الرابض في مكانه منذ أن خلق الله الأرض وما عليها وخلق رواسي خشية أن تميد الأرض وماهذا إلا أحدها، وقد فسخم يرى على مسيرة يوم من شتى جهات المعمورة وأثرى قمته التي هي مقصد ونهاية فلا أحد سعى حثيثاً نحوها وفتح، كانت ميقتي لسعي الرحالة والمغامرين ومن ينشد تحقيق مستحيل خاب سعي عشاقه في تحقيقه، رايت وصاحبي أثار أقدام صاعدة وهابطة لمن حاولوا قبلنا، ترى هل كانوا ياملون مثلاً نال الآن بلوغ قمته؟ كيف كانوا يفكرون؟ المالذي كان يدور في صدورهم وعقولهم وقد تقطعت السبل بينهم والعالمين دونه؟ والمالذي جعلهم يشلون عن بلوغ قمته المبتغاة؟ هل اتاهم هادم اللذات

لحظة بلوغ لروته؟ أم أن إحدى خصائص هذا الجبل تضليل عشاقه بالضياع في متاهته، الاكتفاء فقط بالطواف حوله، تلمس دروبه ومسالكه دون ولوجه، أم أن النية لم تكن خالصة له وحده؟

كنا نصدع فوق مديات حجرية صلبة نحتت من جسمه للتيسير على من قصد اعتلاء منته، وربما كانت هذه إحدى حيله أيضاً حتى يظن العارج نحوه سهولة الارتفاع وهو لا يعلم أنه ما يبلغ بعض أجروميته إلا بشق الأنفس، بجيئه القاصدون من شتى بقاع المعمورة لا لشيء إلا لتسجيل اسمائهم على حجارة قمته، يقولون هو باقى حتى قيام الساعة، أما نحن فلإلى فناء، من تساقطوا في رحلة جهم إليه أكثر ممن تطلوا المسافة إليه، ومن دبوا على مدياته تشوقاً لبلوغ القمة فلة نادرة، أما من أفلت من الدوران في مجرته وتسلم راسه فهو حي ليوم يبعثون، ويرى أن الإسكندر ذا القرنين أراد أن يختتم حياته بتسلقه واعتلاء منته والدعاء من فوقه، فقد سمع أن من دعا عنده استجيبت دعوته، فأخذ جيشه وخيرة قواده، وفي تلك الرحلة اصططحبه الخفس، وكل منهما يحدوه الأمل في ارتقائه، أما الإسكندر فقد انجذب إلى تلكه فضل طريقه، أما الخفس فقد تحرر من جانيبيه فتجاوز مجرته عارجاً إلى أعلى وأصلاً إلى ما لم يصل إليه قبله أحد فدامت له الحياة.

اسمه جبل (بو الهواء)، من أين أتت تلك التسمية؟ لا أحد يعلم، هل لأن قمته طائعة في السحاب؟ أم أخبر من صعدوا قمته بهوائه الذي لا نظير له، قيل هو شديد اللقاء يشفى مصحوراً ويبرئ عليلأ، وقيل أن نسماته مصلة براححة ما غامضة تبعث في النفس جيشاناً وتثير حنيناً لأزمة مريت وأمام قضيت، هل كانت تلك رائحة ربات أمراء الفراعين للمخوفين ببطنه؟ حزموا وسطه بحزام من المقابر، كل على قدر درجته، وحين أتت مياه النيل عند بناء المد على بيوت النوبة القديمة، بنوا بيوتهم تحت سفحه، ارتمت بيوتهم في حضنه فبدأ مثل أم عملاقة تضم أولادها، ما فرأ مصر غاز إلا وكانت عينه عليه، فالتفتش على حجارتها هو غاية، قمته يبدأ التاريخ وإليه يصير حيث يتقشون تواريخ دولهم وأعمالهم على ما هو باقى، وحين أسس الفاطميون دولتهم مكثوا بالقرب منه، تهمونه بالرعاية وأخذوا يبعثون على يد من إذا زالت دولتهم فبنوا قبتهم المشهورة فوق قمته، بنيت حسب ما اشتهرت به العمارة الفاطمية، قبة كاملة الاستدارة على جرف عملاق تم استئناسه بمهارة، لها أبواب أربع بعدد فصول السنة وعدد الجهات الأربع، بنيت من الصجر الجيري الملطى بطلاء أخضر باهت، الأسماء المسجلة على حوائط القبة كثيرة، بعضها تنتمي لعصور سحيقة حسب التواريخ المسجلة تحتها، والأخرى تنتمي لأزمة أقرب إلينا، لكن أحداً من معاصرينا لم يسجل بعد، للقبة لها خاصية حفظ أصوات وأنفاس من دخلوها، فلا شيء يضيع هنا، لا شيء يموت.

عند منتصف الجبل تختفى معالم اللقى الحجرى، فلا توجد طريق معينة معلما كانت في البداية، إنما مجرد حجارة مستوية لها حواف هشّة، من تعلق بها هوى إلى السفنح من أين سلك السالكون إن؟ نوبت وصاحبى أن ندور حوله دورة

كاملة، ربما اهتدينا إلى الطريق على الجانب الآخر منه، أو عثرنا على معر مخفى عن الأنظار، كان هذا هو أملنا الوحيد، وكنا على وشك إكمال دورة كاملة حين عثرنا عليه، كان معراً خبيثاً يتسع لشخص واحد بالكاد، تقدمت صاحبي والمعر يلف بنا الجبل لفاً حتى ظننا الا نهاية لطوافنا المستمر إلى أن أخذ يتسع حتى رأينا نفسيما فى خلاه.

كنا عند السفح مرة أخرى، وأخذنا ننظر إلى أنفسنا بعجب، فالجبل قد طرنا، كيف تم خداعنا بسهولة؟ كيف لم يفلن احداً لذلك المعر الذى أفضى بنا إلى النزول لم يبد عليه ذلك، بل كنا نظن أننا صاعدان للأعلى، فهل كان ثمة ممرات أخرى؟ لقد بدأ الجبل يمارس معنا حيله وأساليبه.

بدانا الصعود مرة ثانية ونحن على حذر من خداع قد يحدث، وصلنا إلى النقطة التى نزلنا منها، وللعجب، فلم يكن ما رأيناه معراً واحداً، بل كان هناك آخر بجانبه ومواز له، لكنه كان أكثر ضيقاً، نظرت لصاحبي بفرح، فما هو ذا يا صاحبي المعر الصحيح، بدأ يقول بنا حول الجبل دورات كاملة أفضت بنا إلى السفح مرة أخرى. صاحبي أصابه نصب وإعياء وهياس، بينما العناد استبد بى، أشار لى بالرجوع فلا فائدة، أسرنا فى جانبته وقد ينقضى العمر ونحن ندور فى ذلك مملما حدث لأخرين، وحده يعلم أين هم الآن، ما الذى كان يوسعنا فعله سوى إعادة المحاولة على الرغم من خيبة أمل كانت ترسم على وجه صاحبي، أما أنا فكنت على يقين من نجاحي، من أين أتاني يقيني هذا؟ كنت أمنا من مشاعر إحباط قد تستبد بى فأعود خائباً، هكذا وأصلت صعودي للمرة الثالثة، خلطى صاحبي يقدم رجلاً ويؤخر أخرى متناحلاً فى خطوة

متشغلاً بفأطره عما نحن فيه، بينما نشاطي الزائد وإقدامى بلا كل يفريه بالتساؤل حتى وصلنا إلى نقطة العودة، أمامنا طريقان لا ثالث لهما، والطريقان تفضيان إلى السفح، وقد جرينا الفوص فيهما، ولابد من طريق ثالثة فى المحاولة الثالثة، هكذا تستقيم السكاية، فالثالثة ثابتة، أين أنت يا هذه الطريق؟ أخذنا نلتفت حولنا وانشغلنا حتى أننا لم نلاحظ الأرض وهى تنشق، ولم نلاحظ أنه خرج منها ووقف خلفنا صامتاً، لكننا تبهينا فارتجفنا رعباً، من أين أتى هذا الرجل؟ كان طويلاً وضامراً، يرتدى جلباباً مخططاً بخطوط طولية زرقاء ويصل إلى تحت ركبتيه بالكاد، عيناها رماديتان وشعر رأسه كان مصفراً خشناً وناتئاً ككيات برى، أشار لنا فتبعناه بينما قدماء الضخمتان العاريتان ترتطمان بصخور الجبل، أخذنا ننظر إلى قدميه بهشة من لم يرمثهما من قبل، أخذنا نسير خلفه مدة ساعة فى طرق لم نرها قبلاً هو وحده كان يعرفها، وهو وحده الذى أظهر الجبل له نفسه وأسلم له مفاتيحه، إلى أن وقف بنا أمام بوابة حديدية صغيرة، أخرج من سبيلته حلقة مفاتيح اختار منها واحداً بمجرد أن وضعه فى القفل الضخم انفتح، أشار لنا بالدخول فدخلنا، بينما وقف هو بالخارج، واجهتنا عتمة أخذت تتلاشى ليحل مكانها بصيص ضوء يكفى بالكاد لرؤية ضبابية، من أين يأتى هذا الضوء؟ كانت هناك لوحة جدارية عملاقة منحوتة فى صخر البارزات، ما زالت الوانها حية نابضة. كان الأمير الشاب قد خرج الآن فى رحلة

صنيد هو وولده الوحيد، وكان الغزال واقفاً يسترق السمع متاهباً للفرار، بينما الأسد روض يرقق ضحيته في صبر، الأمير
يجرى وراء بعض الأيائل هو ومن معه ناسياً ولده الذي يلتهمه الأسد الآن، كان الأمير راجعاً محطماً القلب وبين يديه ما
تبقى من جسد ولده، هنا دفن الابن والأب في آخر عصر الأسرات، المكان يقع بسكون وجلال الموت، موضع القربان التي
كانت تقدم لأوزوريس في أحد أركان القاعة، الإله يظهر واقفاً في يده ميزان يزن به قلب الميت، ما إن انتهينا حتى خرجنا
فوجدناه جالساً القرفصاء وأضعافاً رأسه بين ركبتيه، لما أحس بنا انتنر واقفاً فأغلق الباب ومشى أمامنا، دار بنا حول
الجبيل دورة كاملة قبل وقوله أمام مقبرة أخرى، واجهتنا نفس العتمة والتي بعد لحظات تتحول إلى ضوء هادئ شفيف،
هذا الأمير مات شهيداً في معركة حربية، وما هو يجتاز العالم الآخر دون حساب تحف به إلهة الترجمة، كان صاحبي يفكر
فيما أفكر فيه الآن، فالشبه الواضح بين ما نراه والحارس الواقف بالفارج لا تخطئه العين، نفس الوجه الطويل الضامر،
عظام الوجنتين النائنته، طول الجسد السامق، العينان الغائرتان المغربتان، شاطئ صاحبي مبتسماً: أيكون قد اختاروه
من بينهم حارساً عليهم! ولت أنا إن ملامح حراس المقابر واحدة، هكذا رايتهم في مقابر أسرتي، وفي مقابر أخرى
كثيرة، نفس الملامح، نفس الصمت، نفس اللون المخطوف، فكأنهم من هناك لا من هنا، أصبحوا ينتمون لعالمهم وإلى الأبد.
كان الوقت على وشك الغروب حين انتهينا من سعيينا ونحن نردع رفات الأجداد الوداع الأخير، وظل الرجل يتقدمنا
صامتاً حتى جاء عند منعطف في الجبل وتوقف، أشار لي بالتقدم ومشى خلفي سائراً بيني وبين صاحبي، تقدمت دون أن
أعرف إلى أين يقودني، لكنني كنت مطمئناً لوجوده خلفي، مشيت مدة ساعة دون أن ألتفت خلفي، وكنت أسمع وقع
أقدامهما على الطريق الدائري الضيق الذي بلا نهاية، ووجدت نفسي فجأة داخل قبة لها جهات أربع امتلات جدرانها
باسماء وتواريخ، نظرت خلفي فكان يفشى علي، كنت أقف فوق جرف منحدر داخل القبة ولم يكن هناك غيري، أمعنت
النظر بحثاً عن صاحبي والحارس فلم أجدهما، نظرت تحتني بحذر فرايت نقطة سوداء تتحرك أسفل الجبل.



فصل فى الجحيم



أنت الآن فى مدينة بعيدة، ترتدين معطفك القرنفلى فوق بلوزة سوداء وجوب من ذات اللون . أسود . تقفين بإحدى محطات مترو الأنفاق، تمتد أصابعك النجيلية - هذه اللحظة - لتحكم شد الإيشارب الرقيق حول عنقك، الذى يلتصق البرد به لا تفكرين إلا فى الوصول سريعا حيث شفتك - التى تسكنين بها وحده - تلك العادة التى لا زمتك فى السنوات الأخيرة وقبل أن تلتكى فى الرحيل، بيدك الأخرى حقيبتك الجلدية الكبيرة التى تشبه حقائب الرجال وتحت إبطك كتاب . ديوان شعر، لا أخاله لغيره رامبو الذى لم أكن أحبه مثلك . وكان أقرب الشعراء إليك - هذا الذى انطلق - واختفى كومبىز مقدس بعد أن أضاء الشعر والشعراء . كما كنت ترينين دائما فى محاولة لم تفلح تماما فى أن أحب قصائده معلما تحبينها، حتى وأنا أوافقك أحيانا فاقرا لك فصل فى الجحيم أقرؤه بصوتى الذى تحسنيه - نهرا من الموسيقى تتثال القصيدة فيه اقرا وأنت تسيرين على أطراف أصابعك كأنما تخشين أن ينخدش للهواء !

وتهتزتين فى طلحات هيئة تجعل شعرك ينساب كشلال أسود ياتلق على جبهتك وأنتين لا ترفعينه بل تغمضين عينك كأنك فى صلاة لا أعرف طقوسها لكنى وقتها أحب رميها

فأندب فى القصيدة كأنى من كتبها ! وفجأة ألم دموعا بقيقة تضىء بأطراف رموشك فلا أقدر على مواصلة القراءة . وأضع الكتاب جانبا وأتجه نحوه أخذ رأسك بصدري أضمه بشدة . وبامتنان - كم أتوق الآن له - تقبلين أطراف أصابعى واحدا واحدا فأحبرك بذراعى وتملأنى حرارة جسده المنفعل، تضعين شفتيك على صدري فتختلط أنفاسك بأنفاسى

وتفتتح أبواب روعي - كلها - تنطلق كل طيور رغبتى إليك . تشق لحمي وعظمى قاحتوك وأحتريك . تنمدد معا كالمصومين عارين. جسدا واحدا، نصير. أنوب فى الشمس المطرة من كل خلاياك وإلى ذروة الرضا تصعدين على شهقتى ومن بعيد بعيد أغوار الشوق ومن حداثق الإرتواء يأتينى صوتك. نسيم من النعناع .. لا تتركنى أبدا أبدا وحتى لو تركتك أنا لا تصدقنى، لا تيمتنى وتوافق على انتحارى .. أبحت عنى وأعدنى فانت أميرى وأنا جاريك الهاربة .

وها أنا أريدك ولا أعرف أين ينتهى هرويك ويأتى بلد صمرت، رغم أنى أراك الآن فى تلك اللحظة البعيدة تأمبين لركوب القرو الذى وصل لثوه، وها أنت تصعدين أمامى أبصرى من مكائى هذا، وأنظر عليك من هذا الشباك المشغور من سلك مترب، والذى يفصلنى عن الشارع. هذا المكان الذى سماه أحدهم «المستنقع» بينى وبينك منضدة من الرخام المشروخ فوقها زجاجات بيرة تفتلط مرارتها برأسى وحواسى مع همهمات الجالسين حولى، ورائحة التراب فى هواء صديئ أحاول أن أفكر فى شئ غيرك ولا أقدر مثل كل المرات الماضية، فوجهك الباكى يواجئنى ويمعنى إلى هذا اللقاء البعيد، والذى جعلته أخيرا! وأنت تقولين بصوت مازالت رعشت بقلبي: .. لا فائدة لا فائدة تعبت من كل شئ.. كل شئ.

غريتى هنا. انطلقاء العيون حولى. أولئك الصحاب - لا أعرف - لم يفرون من القلب واحدا واحدا؟ وتتأكل الروح نفسها فى حلم قد صار مستحيلا.. الخبز والأطفال والزهور ومن الذى اغتالهم؟ لا ثقل شيئا. أستحلفك وساعنى لو استطلعت فلم يعد من طريق آخر.. ربما.. ربما أستعيد نفسى هناك. أنجو من هذا التراب يهيم على عظمى وأعصابى وعندما سالتك من قلب أوجاعى وما بيننا؟ وكأني فتحت جرحا تحاولين تقانيه عبثا أجابنى وجهك الباكى ويضع كلمات خافتة كانت تأتيني كأنها مبللة بدماء أغوارك تفتح هذا الباب ثانية؟ أرجوك امبره أنا فعلت ذلك.. وكنت تكذبين وأنا عندما صدقتك وغضبت كنت أنانيا وكاذبا، بل كانت كذبتى أكبر وأقسى، وها أنا لا أقدر على حملها ولا حمل إياها الجليلد لتتراكم على رتي وضلوعى ولا أستطيع التملص منها ومن ليلىها المقيم. ليلىها الذى نضع من الصدر والعين ويمتد منهما سائلا على كل شئ، وأسأل نفسى ذلك السؤال الجديد القديم الذى يفتح الروح على اللع. لم حدث ذلك؟

كنت تقولين هى جذورك أنت تشدك إلى هنا وتمسك بك إلى هذه الأرض وربما تصمتل أنت كل أحزانها الدائمة وصرت جزءا من تضاريسها. أما أنا فطائر ضعيف مجروح يذهب باحثا عن بعض شمس فى أفق آخر كى يستطيع أن يواصل الحياة بعد ذلك؛ وها قد ذهبت وأنا أريدك، أسافر فى نفسى وراك.. أمضى تحت المطر الأسود لتشتائى وأحمل الغبار فى ضلوعي - وأخشى كل أشياءنا القديمة - رفوف الكتب فى منزلنا، اللوحات المعلقة على جدرانها، اشروطة الموسيقى، الخطابات التى لم ترسل أبدا والخطابات المستعصية على الاكتمال، وقلب أئوه به. يحمل القطارات والمطارات الداهبين والراجعين. تأشيرات الخروج والدخول ولا يكف عن رؤيتك طوال هذه السنين تمضين أمامه مسافرة من مدينة

إلى منية ومن حلم إلى حلم ومن كابوس إلى كابوس تزدانين جزنا فيزداد، ويسالني وهل وجدت شمسها هناك؟ وأعرف.
أنتك ستعبرين . حتما ستعبرين.

وأعود إليك الآن أراك تخلمين معطك المصطفى تلقين به جانباً . وتجلسين على «الفريته» الأزرق لتقلعي هذاك
بتخليصه من قدمك الصغير عليه بكعب القدم الآخر. تذهبين للشلاجة المغطى سطحها بصور زهور وأطفال من كل
الجنسيات تضعين الطعام على المنضدة لا تكلمين وتعيدينه. تبحثين عن نظارة القراءة. لا تجدونها، تمسكين كتاباً . كنت
فتحت من قبل وتركته على السرير مقلوباً .. تنظرين فيه قليلاً ثم تلقين به ثانية . تنظرين إلى صورة هذا الأمريكي
الجنوبي* ذي النجمة الكاب واللمحة الكثيفة. هذه الصورة ذات اللونين الذهبي والأسود والتي تحتفظين بها دائماً،
وتعلقينها في أي مكان تسكنين به. تنظرين إليها وتقولين هذا الرجل لا يتكرر ثانية. كم أحبه . كما كنت تقولين لي دائماً
وتضيفين وأنت تضحكين لو كان طبعني جارية عنده لطارعت في الحال. ألا تشار منه؟ وكنت أقول لك حتى أغبطك. هذا
الرجل لم يكن لديه أبداً فراغ في عقله ووقته كي يضيحه مع برجوازية مثلك، تعلق في رأسها أفكاراً من عصور العبيد
والجوارى، فتضحكين أكثر وتقولين: ها أنت تشار حقاً. الآن عرفت لم تقول دائماً أنك تخطف مع بعض أفكارها!

واكذلك الآن لا تضحكين. بل تسالين نفسك وغيمة على القلب تخنقه. لم لا أقدر أن أعود؟ ولم لا أقدر أن أظل هنا؟
وتضنك الإجابة التي لا تجدونها. فتتمسكين برأسك لتوقفي الصداح الذي يمتد الآن إلى راسي فأشرب أكثر، على أن أكل
عن التفكير فيك، وعن رؤية هذه الظلال تحت جفونك تتسع فتتسع معها التراجع على قلبي وروحي، وأجاهد لألت منها
إلى زمن مضى. إلى لحظة تعيد نفسها دائماً. لحظة لا أجد العزاء فيها. بل أبصرنا ثلثتي في صيف بعيد. لا يرضى أن
يخفى أبداً. ولا يرضى أن يرفع عن الرتتين اقتداه الغليظة. صيف السايك والستين العنيف الذي جمعنا وفي شروخ
قلوبنا مرار وبمع وشظايا لأكاذيب كثيرة.. وفي رحلات السجون والمطاردات التي تبايننا وأحدأ وراء الآخر، وحننا نجتمع
أشلاء حلقنا، نبث الروح فيها ومن رماذ أغصاننا التي كسروها، وجدنا زهوراً أفلتت، وبعض الفرح وكرات مازال الصبح
يطل منها. فابتهجنا وحننا نستعيد مما طفولة هاربة وبراءة مطعونة.

وقلت لي أيامها . تذكرين؟ - ها هو الذي يجيء من كفيك مباركاً فتعانهه جدوى. وقلت لي أنت طيور الربيع تضيء
الآن في لعمالي، وقلنا معا وبهشتنا تغلسنا كالطير:

ما أروع التفاحة الأولى . والفلطة الأولى والتجربة الأولى.. وألقت قلبي تجاهك وقلت لك وأنت قبلتي ومدبتي
الوحيدة. أسرى كل يوم إليها، وأنت وأحات نخلي ونوري وشمس الروح تاتينني من ميونك فلا تحجبني أبداً عنى عيونك..

عيونك التي أراها الآن تغفو بصحراء عيني وروحي. تحت سقف بارد لغرفة موحشة في مدينة بعيدة. لا أعرفها
وأخفى في ليلها الدائم. أسير في محطاتها القريبة خلف امرأة وحيدة تحمل أحزانها في حقائب سفرها المكابح ولا عنوان
لها أعرفه أو صحاب. بيني وبينها دائما هذا الشباك من السلك للتقرب الصديق وأيام كشموس راكدة يساقط القلب فيها.
قطعة وراء قطعة ويوما وراء آخر. وصورة لا تكف عن المجيء لمعطف قرنظلي يمضي وحيدا في شتائه القارس، وعلى
صدره ديوان شعر، بين أصابع نحيلة تجاهد لالتقاء البرد والهزيمة.

وإبقاء زهرة الروح مضادة قبل أن تدوسها صورة وطن سيفعل به الدم والجليد ويفتال كل يوم واحدا من أبنائه...
ورجل بعيد ينوء بوحشته فصلا وراء فصل، وتقبل أشجار ذكراه وأشواقه في أمل يتوهج من حين لآخر، فوق رصيف
انتظاره..

رجوع زين إلى صباه



قلت لنفسى وقد تحررت من كل قيد، حان الوقت كى أطير إلى هناك، وافتح دارنا القديمة وأجهزها، لاهيا بعيداً من سنوات القهر والانتهاز. وفى الأيام التالية تذكرت أقرب الصباح إلى قلبى، من كانت له نفس الرغبات المسيبانية التى عشناها معاً، وطرت بلا زوجة ولا ولد.

لم اعرف سبباً لدموعى التى اتهمرت وأنا أطل على مشارفها.

ولا اللفة التى ملاكتنى وأنا أتملل الوجه برغم أننى لم أتعرف على أى منها.

وفى نهاية اللحظة، وعلى الزراعية لم أشأ أن أسأل أحداً عن داره، فما زالت فى ذاكرتى كل الطرق الضيقة التى تؤدى إليها.

وراحت تزاحمنى الأيام البعيدة التى عشناها معاً بل والأحداث، وفتزت بفت تفتيدة أمام عيني.

كنت طفلاً صغيراً أرقبها بمشاعر مبهمة وأتملر فى طريقي للمدرسة.

وهى تتعثر مثلى وتحمل نفس المشاعر. كان يقف أمام نافذة داره القديمة يتأمل غروب الشمس .. لحنى .. تاملنى مستقرباً، يتاملته. هبط الدرج مسرعاً وأخذنى فى حضنه. أجلسنى فى غرفة برحة وراح يتاملنى طويلاً كأنه لا يصدق.

وفجأة أطلق ضحكة ماحقة وهتف: «زين بن النجار .. عاش من شافك .. كيف حالك يا رجل؟!»

«الحمد لله».

«اسمع، سوف يطول الحديث بيننا ولابد أن أضيئك أولاً ..
أذكر أنك تحب الشاي الثقيل، اليس كذلك؟»

هزنت له رأسي معجباً بذاكرته .. قال: «بعد إنذك لحظة»

واختفى دون أن يترك لي فرصة للرد، فتداعيت لذاكرتي لحظات اختفائه حادثة مروءة معاً.

كانت المدينة الصغيرة هادئة والجو حاراً .. ورجلٌ ريفي يخبُ في جلبابه عائداً للقرية قبل أن يحل الليل، كانت رقبته طويلة بشكل ظاهر .. رأنا عند محطة السكة الحديدية.

سألني صاحبي: هل رأيت الإسكندرية من قبل؟ قلت: لا.

كان مرتبكاً وخائفاً ويرتدى بنظراً وجاكت.

أدخل يده في جيب الجاكت وأخرج مطروفاً أبيض .

قال وهو يتاوله لي : «مائة جنيه».

وقال إنه ترك ورقة مكان المظروف، وبعد لحظة سمعت أصلا:

كتبْتُ في الورقة أنني سأنتصر.

ابتسمت ..

وأنا أضع المظروف في جيب جلبابي المتسع كان الفرح الصبياني يملؤني.

وفي الطار خلع الجاكت، وضعه على فخذه.

طلبْتُ منه أن أرتديه .. قال: لماذا؟

قلتُ: جيوبه أكثر أمناً من جيب جلبابي.

وافق على الفور.

وفي الإسكندرية كنت مدهوشاً وفرحاً وأنا أتأمل قرص الشمس الذهبي وهو يختفي في مياه البحر.

كانت السماء تلتقي بالبحر عند الأفق البعيد.

قال: مارلتُ مضطرباً.

نظرت حولي، كانت هناك حديقة صغيرة وقريبة منا، في الحديقة أخرجت المظروف .. هالني أن رأيت جنبيات كثيرة لأول مرة في حياتي. رحبتُ أهدما .. ورجلٌ على مقربة منا يضع عينين واسعتين على الجنبيات.

قال صاحبي بصوت سمعته بالكاد : «بنا نبتعد»

كانت الشوارع واسعة ونظيفة والرجل يبتعنا .. عيناه ترعبنا . تكادان تمسكان بنا وتأخذان الماتة جنبيه .
ندخل شارعاً فتدخلان معنا ، نخرج فتخرجان ، ندخل معاً خفيقاً فتدخلان . نجرى لتجريان .
نبهني صاحبي أن هناك «بنسيون» على بعد خطوات منا . ونحن نصعد الدرج كان الرجل يصعد خلفنا ، انزلنا في
جوف البنسيون .

وقفت امرأة صارخة ومستفربة فالتفت إلى الرجل .

قال صاحبي : إنه يطايرنا .

طار الرجل فراحت المرأة تریطن .. لم انهم شيئاً .

كانت سمينة جداً وبیضاء الوجه مستديرة .. شغلتنی محاولة الفهم ، فقال لها صاحبي : تريد غرفة للصباح .

في الغرفة قال صاحبي : ما زلت مضطرباً .

فرحت ابهت في جيوب الجاكت عن اللجنيهات ، وخشيت أن تكون قد وقعت بفعل الجري والاضطراب ، بل والخوف ،
لكنها لم تقع .

دخل علينا عجوز يعمل عند المرأة السمينة . قال : اتريدان شيئاً ؟

سأله عنها . أجابني أنها سيدة يونانية ورثت هذا البنسيون من زوجها .

هزئت رأسي فخرج .

اقتربت من صاحبي ، كان يقف أمام نافذة الغرفة ويرتعد ، ذلك لأن الرجل من فوق رصيف الشارع راح يعلق عينيه على
نافذة الغرفة .

قلت لنفقل النافذة والباب وننأى ، ومننا بالفعل لكن قريتنا لم تتم .. قال ابني للناس : إن ولدي حقق نجاحاً باهراً هذا
العام في دراسته ، ولا يوجد أى دافع لديه للانتحار أى حتى لتترك القرية .

وصرخ الرجل الريفي طويل الرقبة :

«وحياة كتاب الله رايتهما يدخلان محلة السكة الحديد» .

سأله ابني : «ألم تعرف أين كانت وجهتهما؟»

رد : « لا » .

لعله آخر : « أنت طويل الرقبة وجلف » .

وفي دار العمدة كان ابني يتصل بخالي في القاهرة دون جدوى .

«يا ولدي يا حبة عيني» هكذا كانت تقول أم صاحبي وتواصل .. وزوجها يكاد يجن ، يقرأ الورقة التي تركها صاحبي
بدهشة :

«كيف يفكر الواحد في الانتحار وفي نفس اللحظة يأخذ معه مائة جنيه!!»
صرخت أم صاحبي : رسوبه المتكرر دفعه للانتحار ولابد أنه راح ينتحر في بلد بعيد.
قالت لها أمي : «وابنى، هل راح لينتحر معي؟»
اجابت: «لا .. بل راح ليسرق ما معه»
واختفتا فسيّتا أمي وكانت تلفك بها لولا بعض اللصوة..
وأخذ الرجال يهمهمون في الليل .. فتشوا القبطان..
نزّلوا بنر أبو الجلال ووبركة صبيره ومستنقع الفجر والترعة التي تشق قريتنا ..
وقالوا كلاماً كثيراً حتى راح الليل وأزاحت الشمس كل ستائر الظلمة ..
وتوقفت القرية تماماً عن حركتها المعتادة ..
وكيوم الحشر انتشروا تحت الشمس .. رجال ورجال ونسوة،
وصاحبي أمام النافذة يرى هل مازال اللص ينتظرنا على رصيف الشارع ..
وشغلتنى أخيلة كثرة، البنات زينب بنت تليدة تعاتبني وتبكي ..
قلت ستركب على ظهر مركب كبير ونسافر لبلاد الفن، وسأقبل ما قرأته في الكتاب القديم، وإن أعود يا زينب مهما
كانت المتاعب إلا بعد أن أتعلم من عياقة السينما والمسرح ما يجعلني عبقرياً في قريتنا ..
واستحلفتني بكل الرسومات الملونة الجميلة التي أرسدها أن أعود .. ويكت.
قال صاحبي: سأعود لأمي.
صدمتني رغبته المفاجئة لكنه استعرد : لا أحب أن أكون سبباً في موتها.
قلت: كيف ؟
قال : إنها مريضة بالسكر وهذه الفعلة التي فعلتها التي يمكن أن تودي بعمرها.
سألته : كيف تواجه ناس شارعنا؟
قال : يازين لن يفكر الفن لنا ولو نجحنا فيه ولا الفضل في الدراسة ولا عتاب الصحاب.
قلت : الموت بيد الله.
قال : لا أحب أن أكون سبباً فيه.
الغريب أن أبي مات في شتاء ذلك العام وكنت في الرابعة عشرة..

قال سلموت في الصباح .. ومات النجار القروي الذي هو والدي في صباح يوم جمعة، فمالت أمي على رمي تبيكي:
رايته في جنينة واسعة يجري في البراح .. على وجهه ملامح للملائكة.

قلت ذلك لزينب بنت تليدة فسألتني مدهوشة : معقول؟
هززت لها رأسي فقد كنت يومها أصدق هذه الأشياء ..

ولم يمض زمن طويل حتى جاء خالي وأخذنا لنعيش معه في القاهرة.. وهناك ماتت أمي وبطنها خالي في حضن أمها
بناء على رغبتهما.

أذكر أن الأسكندرية كانت رائحة في هذا الزمن البعيد .. رجنا نسير مدهوشين على شاطئ بحرها .. لم نسال عن
الميناء والسفن العملاقة وبلاد الغرب واللبن لكن سرنا متجاورين صامتين .. كان أول كتاب اشتريته من بائع كتب قديمة في
طنطا، كان يعرضها على أحد أصدقاء المدينة، وكان الكتاب سيرة أحد عباقرة الفن في بلادنا.

قرأته بنهم إلى الحد الذي دفعني للتفكير في ترك الدراسة وقريتنا، والبحث عن بلاد بعيدة اتعلم فيها لعبة الفن مثله.
ركبنا قطار العويدة، وبغلنا قريتنا في القيلولة فانطلقت زغرودة أمي .. تبعتها زغرودات النسوة.

أه يا صاحبي .. مازال موكب عويتنا يترافق في رأسي لحظات صفاء القلب .. كان يديماً موكب عويتنا.
صاح صاحبي : ثلاثون سنة وأكثر.

توقفت ذاكرتي عن الاستدعاء كاتني افقت فجأة .. قلت له : أظن أن تلك السنوات قليلة أن تغير وتبدل كل ما كان؟
قال بفرح : نعم.

وعلت وجهه ابتسامة عذبة أحسست أنها شاسعة بطول السنين التي افترقنا فيها وقال : لن أنساك يازين والرجل
يملك ويجري نصر جموع الناس، وأنت تلوح بالمظروف الأبيض .. وطويل الرقبة يرقص رقصات مجنونة والكل يصفق له..
ظن بعض أهالي قريتنا أن لي يدأ في رسوب صاحبي وتفكيره في الهرب وحكاية الطلوس وسطور الانتحار التي كتبها،
لكن الحقيقة أنني لم أكن أعرف هذه الأشياء، فقد كان يجري في عز الحر وسط الحقل بعيداً عن الطرق الرئيسية التي
تؤدي إلى طنطا، ولما رأيته أمسكت بيده .. كانت باردة والدموع تصوم في عيني .. لاحظتها أعرف لي .. وطلب مني ألا
أتركه .

قلت لصاحبي : كانت مجموعات متناثرة على الزراعية من الرجال والعيال والنسوة تصفق لعويتنا.

ضحك عالياً وبعدما راح يرحب بي ترحيباً صادقاً وحقيقياً ثم استطرده ككأنه تذكر شيئاً : أكنت تتصور بعد رسوبي
للتكرار في الإعدادية أن أن أعود لأواصل الدراسة وأتخرج من كلية للتجارة وأعمل في البنك الأجلبي بطنطا.
رحمت أضحك كاتني لم أتصور بالفعل، فأخذ يؤكد لي أنه مدير لذلك البنك.

قلت: هذا شيء رائع. قال : الأروع أن وادى أحمد يعمل محاسباً وفى نفس البيت. يدخل علينا شاب وسيم يتتسم،
قدمنى له صاحبه برفيفة محببة:

هذا صديق عمرى يا أحمد .. عك زين.

فانحنى يضافحنى.

قلت لصاحبه بعد انصراف الابن: «حدثنى عن زين بنت تقيده»

سألنى : أما زلت تحبها؟ ولم ينتظر منى الإجابة بل جلست ضحكاته فى فراغ الغرفة ثم تركنى وضحكاته تتبعه .. ولما
عاد عادت معه سيدة وقور تبتسم فى ود .. قال: هذا زين الذى تحدثت عنه كثيراً.

وقلت لاسلم عليها .. قال : هذه زوجتى.

وأنا أتناول معه العشاء همس لى:

سوف أأخذك لزيارة صديق عزيز عليك وهناك سترى بنت تقيده.

لا يوجد فى قريتنا من لا يعرف أن تقيده بعد رحيل زوجها رفضت كل عروض الزواج برغم جمالها وشبابها، لذلك
أطلقوا على ابنتها زين بنت تقيده ..

«وصل زين فى الليل بعد اغتراب دام طويلاً»

هكذا قال زوجها .. وقالت زين بنت تقيده زوجته: من هو زين؟

أدركه بشعور خفى أنها تعرف زين جيداً. هز رأسه ثم سألها:

الا تذكرينه؟ قالت : لا .

ابتعد عنها فهاجت فى أعماقها الذكرى..

صغاراً كنا .. فى الطين تلعب معاً، نشيد بيوتاً من تراب وماء ثم نهدهما .. ولما دخل المدرسة كان يعضر أقلاماً ملونة
ورقاً ويروح يرسم انهياراً وشجراً .. زين دائماً تعجبني رسوماته وأفرح بها ملعاً أفرح بالشمس والقمر وترعة بلدتنا
الواسعة الغويطة ..

اقترب منها فقالت فى سرها :

هذه الذكرى هى كل ما تبقى لى .. بل هى أجمل ما أملكه.

الصعود إلى الرصيف



من مكاني الثابت عند حافة الرصيف الحجرية رأيتها هناك تضرب في الأرض بعضاً ناعلاً وساقين ضامرتين قادمة إلى الطابور، توقفتُ عندي وبغعت بالساق اليمنى، تاوت لما تلتها باليسرى مساعدة لأعلى بجوارى.

عيناها حائرتان جائلتان خلال الطابور الطويل، تتضائل أحجام الواقفين حتى تنتهي إلى عند الحافة. أرفع بصري وأميز عدداً من الربوس الصلعاء تلمع تحت أشعة الشمس وتحتل أول الطابور، وما بين التماع الصلغ في المقدمة وتواجدى أنا الواقف بكامل شعر رأسي عند الحافة الملح رأسه نصف الصلعاء... يقولون إنه عندما جاء إلى الشركة عمل موظفاً صغيراً بقسم الأرشفة، وكان الرأس مكسواً بالشعر الأسود الناعم، ثم بدأ الصلغ - بعد توليه رئاسة القسم - يزحف تدريجياً حتى منتصف الرأس.

... انتظار اللاشيء لثمانى ساعات يحيلنى خلف مكتب كالح اللون إلى جزئيات صغيرة أستجمع بقيتها عند حافة الرصيف، تنقلت برغماً وتحترق مع الحرارة المتصاعدة من جوف الفرن، أضرب بالقدم في الأرض ضربات متتالية لاستعادة توازنى المفقود وأسمعها ديبياً خافتاً فأنصق على الأرض مخاطاً ممتزجاً بالغبار.

التفتُ للمرأة بجوارى، أطلتُ إليها نظرة مشفقة.. تلك العجوز أعرفها، جارتى فى السكن، صبيلاً كنت وهى تنهم من سنوات الشباب ما راق لها، وحينما تتوالى السنون تبدأ الأشياء المنبسطة فوق مساحة الوجه رحلة الانكماش والتفخض ثم... للفناء شيئاً.

كان بوسعها أن تعتنى فى سنوات ما قبل الكهولة ذلك الرصيف دون مشقة، تحصل على الخبز ساخناً ومحمراً، وعندما قرروا تغطية الرصيف ارتفعت المآول ونُكَّتْ جانبي الطريق، نُهش الناس وتساؤلوا عن السبب، أجابوهم:

- لتجميل الأرضفة بالبلاط الناعم.

... من المحتم على فئ مكانى على الرصيف الوقوف محاذراً خشية الانزلاق إلى اسفل وأملاً فى الوقت ذاته - باختفاء الروس الصلعاء ومع الانكماش الأفقى للطابور الطويل - التقدم للامام وكسب مكان قريب إلى الأرضفة الساخنة.

دارت العجوز حول نفسها فى محاولة يائسة لإيجاد مكان لها، تراجعت منهكة واقتعدت حافة الرصيف، انحنيت إليها رغباً فى المساعدة، ارتسمت فرحة على صفحة وجهها المكرمش، ناولتنى قروشاً قليلة فاخذتها، ورويداً ورويداً حصلت على الخبز فاقتسمناه، عاود الطابور استطالته المجهودة، انسحبتُ إلى بيتى قانماً.

هبّت رياح التغيير فبدأ الأمر مختلفاً تماماً وعلى نحو مثير للدهشة والضحك معاً، إذ ارتفع الرصيف عن الأرض كثيراً واكتسب يبلاط ملون سميك حتى منخل المخبز بعد خلع البلاط القديم، وانتصبت على جانبي الطوار جدران أسمنتية ويات واضحاً أن الانضمام للطابور دون اجتياز الطوار يعنى الرجوع بلا خبز وصيام لا إرادى.

مثل العجوز رفضت فكرة هذا الصيام والجلوس على حافة الرصيف، دفعت الساق اليمنى ثم تبعتها بالأخرى وتمكنت من اعتلاء الطوار واتخذت مكانى - الذى لم يتغير - عند الحافة، وشعرت بفرح حقيقى عند اكتشافى زوال الصلغ تقريباً من مقدمة الطابور، وعلى ما يبدو فإن رئيسى فى قسم الأرضيف قد تبوأ مكاناً متقدماً هناك...، ناوله العامل الخبز، وهو ينصرف أرسلتُ البصر خلفه، فتبينت زيادة فى

مساحة الصلح برأسه، ومع الانهيار التدريجي للطابور كانت الفرصة سانحة بالفعل لكسب خطوة للأمام. ورايتها.. كانت تحلق في المسافة بين سطح الطوار والأرض، استدارت بخفي ثقيلة وراحت تتجسس البعذران الأسمنتية في ملح باد، عاوت دورتها اليانسة حول نفسها ثم تراجعت ناحية الطوار، همت بالصعود بالساق اليمنى فانزلت الساق وتهاوت المرأة إلى أسفل، تخلت عن مكاني وهولت إليها، نفخت عن وجهها تراباً مندى بالعرق، هرع أحدهم بكوب ماء سقيتها، لما استفاقت همست في أنني بتوسل وناولتني قروشها المعدودة ولم تنقطع تأوهاتنا، بعد وقت أحضرت لها الأربعة، عاود الطابور استنطاقه، انسحبت بعدة أرغفة عائداً إلى بيتي.

في آخر مرة كان الأمر مختلفاً على نحو يثير الغضب والقلق معاً، رغم إدراكي السابق بوضعي الثابت عند حافة الطوار، ورويتي الحاضرة لهذا الامتداد السرطاني للطابور، أحسست بالانسحاق تجاه اللوائح الجديدة، أبيت مخاوفى لزميل العمل وجارى أحياناً في الطابور الطويل، لكنه يأتي غالباً متأخراً بعد انفضاض الزحام خلفي مباشرة ليتلطف من يد العامل دون تعب ما تخلف من خبز الأمس.

قال مرتضى شاهراً إصبعه نحو رأسي:

«عينك إنك دايماً «موسس»».

اليوم جاء مرتضى ميكراً، ناوله العامل خبز البارجة، أخذه شاكراً ودفع الثمن، التفت إلى وأضاف:

«ولا يمجيك المعجب».

قفزت إلى جافة الطوار، ورميت بصري بعيداً للأمام، وبحسبة بسيطة علمت كم تكون حصتي في خبز اليوم... وقفت أنتظر.

.. رئيسي في قسم الأرشيف حمل خبزه وعشئ، ورأيت ابتسامة تملأ شفتيه، بدأ الانهيار التدريجي للطابور واضحاً، لكنه على غير توقع اتخذ شكل دائرة شبه مغلقة، فبعد هذا الانتظار المميت ساعة القيلولة اقترب عدة من السيارات المفارحة، اصطفت على جانبي الطوار، وبدأ لي هناك في الداخل رأس أصلع خلف عجلة القيادة بكل سيارة، لحظات وخرجت وجوههم منتفخة وبارية بفعل الهواء الرطب المنبعث من

أجهزة التكيف بسياراتهم، اعتراني دوار، أخرجت مندبلي، طوقت به الرأس الموشك على الانفجار.. عيثاً استظل الرأس تحت مندبل بثقوب كثيرة، أغمدوا المفاتيح في مؤخرات سياراتهم فانفتحت كقفول خرافية لوجوش شرهة ويداً عامل المخبز يشق طريقه خلفهم حاملاً شراعات خبز أبيض في سعي لا يعرف الكلل، التفت للخلف، رأيته.. هالات من الدخان المميز تحلق في الفراغ حتى لتكاد تخفي تلك الحمرة المتفجرة في الوجه الممتلي والرأس الأسمر العاري يسد إلى عيني شعاعات من الشمس حارقة، وهو يخاطب عامل المخبز وأراقب حركة الأصابع المذهبة تتوأم مع تغيرات الملامح في استكبار مألوف، صوته يتعالى، يثقب أذني، يسحبني خلف خطوط مستقيمة... عيثاً يحاول بقامة لم تشبها قط انحناءات.

الشكاوى كثرت ضدك

يا سعادة المدير أريد أن أوضح الأمر.

لا أريد تفاصيل، مجرد إضاء من موظف صغير بالشركة يثير كل هذه المتاعب....!!

أنا أؤدي عملي بضمير حتى يفرض علي أن أكتشف عن ...

قاطعتني: غبي، وتبرر غباوتك بكلام فارغ.. ستبقي كما أنت مهلك سن.

أنا....

أنت موظف صغير، وأنا رئيسك في العمل، هل فهمت؟..

فهمت الآن أيها السيد المجل أن الذكاء هو المعنى المرادف للسقوط في قاموسك الخاص إنما يمثل عندي حالة ارتفاع دون تسلق الجدران المكيفة ومصافحة الأيدي الأناقة المتسفة...

اكتملت بصقة في فمي لها طعم المرارة ولم تخرج عن شفتي.. حينما داخلني الشعور بالانزلاق استشعرت خوفاً حقيقياً.. فالانزلاق إلى أسفل الرصيف يعني الآن الموت جوعاً، لذا مضطر أنا للاحتفاظ بمكانتي عند الحافة والتعلق بخيط التواصل الوهمي أملاً في الحصول على نصف الأرغفة أوحثي الأرغفة المحترقة، حملت أرغفتي وشرعت في العودة، ورأيتهما تنكئ على عصاهما الناحلة، تضرب من جديد في الأرض بجهد ضائع، يتلاشى صوت العصا في هدير محركات السيارات الواقفة على

الجانبيين، رفعتُ العصا عالياً لما اقتربت من الطوار واستقرت بها على حافته اللساء، حاولت التماسك وهي ترفع بالجسد كله إلى أعلى مستعينة بالساق اليمنى، ارتعشت يداها وتصبب وجهها عرقاً، كنت أرقبها قلقاً وغير منتبه للأرغفة التي انعمجت في يدي، أنتظر المحاولة الثانية وأتصور النتيجة مقدماً.

علا محرك سيارة كئنه فحيح وتراجعت للخلف في دفعة مفاجئة فانطرحت العجوز أرضاً، انسمجت السيارة وشقت طريقها ببسر محمكةً بالأرغفة الساخنة في المؤخرة، انحنيت أسفل الطوار الملم قروش العجوز القليلة المبعثرة وأتسمع ضريبات قلبها ولأتأكد أنها تتنفس.

هيناهما شاخصتان إلى السماء ويدها اليمنى وضعتها على يدي للمسكة بالخيز، تشبثت بها وراحت ترتعش.

... ما زالت تتنفس.



«إن كلا من العاشق والمجنون والشاعر يجمعهم
خيال واحد».

قرأت هذه العبارة منذ أكثر من ربع قرن، واختفت في
الذاكرة ضمن ما يختفي من أشياء، ولكنها فُكرت فجأة،
وجعلت تطاردي بكرة وأنا أقرأ «آية جيم» للشاعر حسن
طلب.

وأمل السبب في مطابقة هذه العبارة لي هو أن هذا العمل
يؤكِّد بعض ماتشير إليهِ، وهو أن الشعر ينبع من وادي الجنون
والعشق، كما أن الجنون ضرب من العشق والشعر، وكذلك
يكون العشق لوناً من الشعر والجنون. والشاعر عندما يكون
عاشقاً مجنوناً يأتي بالأماجيب. وليس الجنون هنا فعاب
للعقل بحيث لا يعرف صاحبه السماء من الأرض ولا الطول
من العرض، ولكنه جنون فني ناتج عن توافر الروح وترب
الماطفة وجموح الخيال واتساع مجال الرؤية أمام حدة
البصيرة؛ فيصبح الشاعر حينئذ قادراً على رؤية ما لا يراه
الآخرون، نافذاً برويته من الحاضر إلى المستقبل ومن الواقع
إلى المأمول فينتبها به كله يراه رأى العين حتى إنه ليتبنا
«باسم الأمّة قبلت الصحافة» ومن هنا ينيه إليه مباشرة
أو محذراً. وقد يبدو مايقوله للآخرين في هذه التجربة الغريبة
ضرباً من الجنون.

وأمل السبب في استيلاء هذه العبارة علىّ هو أن «آية
جيم» تربط بين الحب والجنون والشعر، وتبلى من شعر
الجنون؛ فتجعله مصدراً للحب والشعر «إن حباً، الحب لا
صلاته إلا أن تركب بهيمة وفقرع أسام هيم الجنون»
(ص ٨٨ من آية جيم)، وترى أن «مصطلح الجنون» له
أصله في الروميّة، وظلاله المذرية والصوفيّة (ص ٤٦)،
وترى أن الشعر أحد تجليات الجنون ووسيلته لتحقيق
والظهور «الحيم صفرنج المجهنم» (ص ٧٦). وتدعو آية

آية الجنون بالشعر عند حسن طلب

جيم» في السورة الرابعة «الجيم تجتمع» إلى حيس القصيدة في تفعيلاتها، وعدم فك رموزها أو فتح مغاليقها حتى تبدو متناقضة في سطحها الظاهر لأن لا يحسن الشعر ولا يجيد فهمه وتوثيقه ولا يدرك حقيقته، وذلك يحاول أن يتعلم الشعرون والناقد المغمور من هذا البناء الذي قد يبدو آخره متعارفاً مع أولها، وتظهر تقاصيله ناقضة لجملة. أما للشعراء الحقيقيون أو العشاق المجانين للوالهون فإن هذا البناء الشعري يكن لهم متعة وإذّة حقيقية (ص ٨٩ ، ٩٠):

أجله

لأبد من عبس القصيدة في تفعيلها

ومعلم غناسة صدأ لأثرها

وتفصيلها نقشاً لجمالها

لكي يتعلم المصرد من هرماها

والناقد المصرد من سكتها

ولكي ترقه عن فؤاد الماشق الجنون

أثر - لستم الرابدة

وإن يستمتع بهذا التخليط الظاهري للحماد إلا الماشق الوله للجنون فهو الذي تتوجه إليه والقصيدة؛ وأما الشعرون والناقد المغمور واضربهما فإن القصيدة تكون لهما مناهط تعليم وتوجيه.

إن أية جيم تثبت أن وادي الجنون والعشق والشعر واد واحد، وإن كلا منها مكنون إلى الآخر، وينتج عنه في الوقت نفسه، فكل منها سبب ونتيجة في أن واحد، وهي أيضاً داية على الجنون بالعشق وعشقه.

- ٢ -

و داية جيم، حلقة في إبداع حسن طلب، ولا يصح إعمال النسق الإبداعي والسباق الشعري الذي يهدت في

مساره. وقد مهدت لها إرغاصات شعرية في إبداعه السابق، وكانت هناك بذرة استتبت وظلت تنمو طويلاً بعد طوي حتى نضجت ثمرتها في «أية جيم»، فإذا نظرنا إليها في هذا الإطار بدت أمراً طبيعياً جداً، وأما إذا عزلناها عن إطارها الفني الذي نمت فيه وتدرجت، فقد نطلمها ظلاماً بيئاً يؤدي إلى عدم فهمها. وليس هذا تراجعاً عما أومن به من أن كل نص يجب أن يتناول وحده على اعتبار أن «النص» يحمل في داخله مفاتيح فك شفراته وحل رموزه، وقد شرحت هذا مفصلاً في أكثر من عمل سابق، ولكن هذه الإضامة الخارجية أشبه بالإضامة التي تتبع من «معرفة العالم» حينما نقرأ نصاً من النصوص، وهذه المجموعة تنتمي إلى «عالم» خاص بالشاعر حسن طلب ظل يطوره ويبدع من خلاله، ومن هنا يكون وضع هذه المجموعة في إطار نسقها الإبداعي خطوة مبهدة - وبسبب شارة - وضرورية لمن يريد أن يتعامل معها.

إن من يقرأ ديوان «أزل الغار في أبد النور» الذي صدر للشاعر سنة ١٩٨٨ وتكثرت إصداراته بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٥ يرى للبذرة الأولى التي أنتجت «أية جيم»، ففي هذا الديوان يجد القارئ حسن طلب يدور الحروف ويداعبها ويحرب بها. محاولة استيلاء دلالات خاصة تقوم على هذه الدوائر:

قلبي يعرفه كيف يدور

كيف يبرمج بين الحرف وبين الألف (ص ١٣)

ويقول في قصيدة «الفرار إلى عيون نجلاء» (ص ٢٨ - ٢٩):

صار اسمك في القلب عينا

أعرفه صارت له العين دوما

أصلها الن من على صدري،

شجرة سيلد

فرض عصاد الحربه البريه

ما بين المرحه وبينه

من لزميت

وامتلاك السيد عنده يقابله امتلاك الحرف ومرتبات
الان وعرض الحقيقه لى الصحيفه اللذين سما
افسر الاعين اللله خدوى ولا املكه السيله. كبله
ارادى طعنته اللزليه ؟ لى املكه الحرفه ما القاعده ؟
(من ٤٢). ومفاتيح حروف الاسماء مسطوره فى لوح لا
يستطيع قراءته سوى الشاه:

اننى ارا فى لوح مسطور

من كل تشريح صفوه الاشياء

ومن كل مفاتيح حروف الاسماء (من ٥٨)

واعتماد ان حروف الاسماء لها مفاتيح، ظل يملو لديه،
يغذيه «علم الجفر» او علم احوال الحروف بنزعت الصوفيه
التجريدية، منطلقا من حروف النون والجيم واللام والالف
والهمزة . او الالف المهمزة على حد تعبيره . وهى حروف
اثيرة لديه كما سيبدو، وظلت هذه الحروف الاثيرة تتناسل فى
داخله حتى انتهى الى تعميم قيمة الحروف كلها من جانب، ثم
اختص منها حرف الجيم باية مخصصة فيما بعد. ففى
تصبيده «الزل الفاره» (من ٥٩) يقول :

كافه - نون

النج باسمى. ينطلق القمم عن سمورث لزميت

ولها ايضا يقول:

كافه الله نون

النج يا سمسم. ينطلق القمم عند لزميت

الافسر شكاة والافسر كانون

الله لام جيم نون

وهذه الحروف الاخيرة يجعلها هنا بعكس ترتيبها الذى
ترد به فى مواضع اخرى، وهى حروف «نجله» الحب الخاص
الذى تحول الى حب عام، او العشق الذى قاد الى الجنون،
وهى الحروف نفسها التى يرمز بكل حرف منها للون من
الغلاب والماعانة :

النون نون نيرك

والجيم جيم جمره

واللام لزمورث الناصب النافى الضميره
والهمزة

والالف الميموره

الحرفه لى السيله الذى من ناره يهتدى النشيد
او بنور

تختم المبرمير (من ٧٢، ٧٣)

وهذا الذى نجده فى استخدام حروف «نجله» ليس
جديدا فى الشعر العربى قديمه وحديثه، ولكن حسن طلب
يطور هذا الاستخدام تطورا تجاوز به حد التعبير المباشر الى
مشارف الرمز، ولذلك عندما قال فى «اية جيم» : «وسميرى
الناس سعدان ما التورث عين المهر كى عرفه من
هذه الحروف اللزليه الدائمه باية مخلصه خالصه
فتكم لى بذلك ايات جيم لعروله غمسه ويكتمل
اسم عينه رسم سميريه» (اية جيم ٧٨، ٧٩) . كان
القصور. هو حروف النون والجيم واللام والالف والهمزة، فقد
سحرت هذه الاحرف الخمسة وصار كل منها يمثل جانبا من
جوانب العشق والغلاب حتى غدا كل منها يخيّل له كله عالم
مستقل او اية مستقله.

وفى ديوان «الزل الفاره» لى ابد النور لى من عشق
الكلمات وحروفها: إذ يعيد ترتيبها مافانها على صيفتها .

١- قال نضف قبل فاض.

٢- وجرى السيل باليرك حتى إذا طمر البرلمان
وافرقت در الحكرمة واللذفات الطوال المراض.

٣- قال فاض قبل فاض.

٤- ونسب النيل - قبل - عن المنكر امحت وهو
يشير عليه بهدم السدود ودم العود وركت الحياض.

٥- قلته من ذلك المارفت اللذ هذا الذي يتالم
والناس فلذ ؟

قبل اسر يتبنا باسم الالهة قبل الماض. اسر
٣٣ ١٣٣

فهذه خمسة أبيات قافيتها متفقة في الضاد المربطة بالالف
(فاض - المراض - غاض - الحياض - للماض، وهي قافية
شديدة الجذب للانتباه، ومع ذلك لم يكتب بهذا الصوت
الواضح الجهور، فجعل في كل بيت بعض التماثلات الصوتية
التي تكون واضحة في القراءة. في البيت الأول «قال فاض قبل
فاض» ويمائه صوتيا وتركيبيا البيت الثالث «قال غاض قبل
فاض» وفي البيت الثاني نجد المزاوجة للصوتية «السيل
بالويل» وكذلك في الرابع «ويل القيل قبل»، كما نجد التنغية
الداخلية «الذ ... تلتذ» و«هدم السدود ودم الخدود».

ومعنا اهتمامه الشديد بالقافية في أواخر أبيات القصيدة،
وكل قصيدة من شعره كله تعد مثلا واضحا لهذه الظاهرة إلا
بعض القصائد القليلة، بل إنه يبالغ أحيانا فيختار قوافي ينثر
استخدامها ويجريها بسهولة سلسلة، وقد يبالغ أكثر فيلزم
بما لا يلزم في القافية كما في قصيدة «الجيم تجنح» في
مجموعة «أية جيم». وهذا كله يؤكد الألوه بالشعر، والتله
بأدواته، والإعجاب الشديد بوسائل إبداعه.

هذا الاهتمام الصوتي الكثيف عن عشق الشعر والتكن
من إبداعه هو السياق الإبداعي الذي جاءت من خلاله مكملة له
«أية جيم»، فهذا كله كان ظاهرة تدوم في جوه الشعرى
وتحاول أن تقع على شيء محدد، وهي ظاهرة عامة كانت تنج
إلى التخصيص وتحاول التجلي في هيئة مستقلة، وإنك لا
تعجب إذ نجده يقول في «رسالة الزيرجيد ص ٤٥» أريد
أن أكتبه شعرا تستطيع أن تسمعه العين وأن تراه
عجالة الأذن.

وإذا كان «الزيرجيد» عند حسن طلب هو «الشعر» كما
تؤكد ذلك مجموعة «زمان الزيرجيد» : «لأن «الزيرجيد» هي
«القصيدة»، وهي يخص لنفسه بزيجدة مخصصة تلقف ضد
الزيجرات التي تملأها غاماتها وتغشى على الضمير (ص
٦٦ و ٦٧ من زمان الزيرجيد)، إنها:

زيرجدة بالضام المكنة

ويقدر النمايات والمذ والمنهنة

زيردة كى أنا

زيرجدة كى وأخرى لكم

زيرجدة يستضره بها ليكم

لنكتسه بالدم سين السنة

كى النفس الذى بيننا

إنه ينشد هذه الزيرجدة الخاصة التي يحدد ملامحها في
قصيدة «زيرجدة» القادمة وهي آخر قصيدة في مجموعة
«زمان الزيرجيد» وهي تبشر بأية جيم وتعد إرماسا بها: إذ
تبدأ «جيم» «الزيرجدة» في الانفصال والاستقلال والتجريد:

لا فالزيرجيد عييه الجيماء أخلد عهرها سا أظن
وأجند

في فقه النصوص أن تقوم دلالة مكتسبة من مجال على سياق خاص، وإن كانت ظلال الدلالة المكتسبة للكلمة تلقى بنفسها أحيانا في السياق الجديد وتكون مستوحاة بما يقيد في السياق الخاص، والكلمات في الشعر حساسة ومشحونة ومكثفة وذات أبعاد، وينبغي ألا نقصرها أو نقصرها على بعد واحد من أبعاد دلالتها وكلمة «آية» من الكلمات ذات الدلالات الكثيرة، فالآية: العلامة، وآية الرجل شخصه، والآية العبرة، التنزيل ومن آيات القرآن العزيز قال أبو بكر: سميت الآية من القرآن آية لأنها علامة لانتفاع كلام من كلام ويقال سميت الآية لأنها جماعة من حروف القرآن، وآيات الله عجائبه وقال ابن حمزة: الآية من القرآن كانها العلامة التي يفضى منها إلى غيرها كاعلام الطريق الموصية للهداية، ولم يكن القدماء يتحرجون من استخدام الآية بمعناها اللغوي في مواضع كثيرة، حتى القرآن الكريم نفسه استخدم كلمة آية بمرام مختلفة. إن الفاظ اللغة ملك للشيخ، وأبناء اللغة المبدعون هم الذين يحركون هذه الدلالات، ولولا الشراء الذي يضيف المبدعون وضمونه على الاستعمالات اللغوية لجمدت اللغة. والمهم هنا أن ننظر إلى «آية جيم» في إطارها السياقي الخاص حيث يجعلها حسن طلب نظرية خاصة «تجسيم التجريد» حيث تصدر التجسيم، وهو في هذه المجموعة يتهدى القرآن الكريم كما فعل قبله شعراء كثيرون، والقرآن الكريم مكون أساسي من مكونات الثقافة الإسلامية ورأفد ثر من رؤفد تكوين الفكر والوجدان ولايستطيع مجدد أن يفلت من تأثيره، بل إن اللغة القرآنية تدل على نفسها بوضوح حيثما توجد، مع أن القرآن الكريم نفسه نزل بلسان عربي



أمل دنقل - مجموعته (المعهد الآتي) مثال على للخاص مع للكتب المقدسة

وهذا المنطق الشعري الخاص نستطيع أن نقول إن «جيم الزيرجده» هي «قمبيد» القصائد التي تخرج عن النسق المألوف:

جيم زيرجده تخلفه عند بربر
المستوى

مستعمل

وتخرج من هذا المستوى

زيرجده مستعملين بالجيم

وصحبه رفق

ثم مستعملين نحو ضمير الجمع

لبنصاح ضمير المتكلم للفرع

يقول انطلي

واللهي في كرة الهبة القدسي

لاشعره وصحبه.

هذه هي «الجيم» التي ينشدها حسن طلب، إنها جيم التطهير والإحياء ووصل المتكلم بالجمع وتوحيب الفرد في النوع من خلال التفرد الفني والنوابع في كرة لهبه المقدس، والاحتراف من أجل المجموع، فهو يعترف بلهب الشعر ليضفي للأخريين جميعا.

- ٣ -

يصل الجنون بالشعر وعشق أدواته والاحتراف بلهبه القدسي إلى مداه ويبلغ غايته في «آية جيم»، فلتجرد «الجيم» علامة أو آية على هذا الاحتراف للنشود، ويجسم حسن طلب عددا كبيرا من الدلالات في حرف الجيم بحيث نراه «زيرجده» الشائمة، وأسارع إلى القول بأن استخدام كلمة «آية» هنا ينبغي أن يفهم من خلال السياق التامضي الخاص، ولا يصح

مبين. غير أن تهدياً حسيماً طلب للقرآن الكريم في هذه المجموعة جاء تهدياً عسكياً، ولعل هذا مقصود للمخالفة حتى لا يؤدي إلى ليس في مقصده أي سمو ظن به، فسمى هذه المجموعة «آية جيم» وبدلاً من أن تحتوى السورة على عدد من الآيات قسمت «الآية» إلى عدد من السور، والسورة هنا هي القصيدة بعد أن كانت «زيرجدة» في مجموعة «زهران الزيرجدة» «والآية القصيدة سريرة بأسورة في سريرة محصورة الجبد من تحصيلها لرسنة تحملا» (ص ٧٩ من آية جيم).

ولفتحت هذه القصائد أو «السور» بالاستعانة الخاصة بها، وهي «أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم» وهي نفسها افتتاحية السورة الخامسة «الجيم تجرح».

إن الجيم هنا هي الشعر الذي يحترق بلهيه من أجل أن يتصل بالشعب والجمهور، واتصاله بالجمهور هو الذي يحميه من أي سلطة غاشمة.

وعلى مستوى التركيب يتضح هنا استغلال التركيب الديني والتجارب معه وهو «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» وهذا الاستفهام التجارى مع الاستعانة يذكر بقصيدة «مسلاة» لأمل نقل في مجموعته «العهد الآتي» إذ تفتتح القصيدة بجملة تتعارض مع جملة دينية معروفة هي «أبائنا الذي في السماء فتحوها القصيدة وتجعلها :

أبائنا الذي في السماء باتت لك الهبرية

ويأتى لنا المكررة

ويأتى لرسنة صبرى الرهبرية

فضلاً عن اسم المجموعة «العهد الآتي» واسم القصيدة «مسلاة» وهذا فقط مثال لهذا النوع من محاوره لشعراء للنصوص الدينية.

لايستطيع قارئ افتتاحية حسن طلب «أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم» أن يبتعد عن الاستعانة الدينية. وهذا مقصود من الشاعر بالبطي. ولكنه يلاحظ باستبدال بعض المفردات للكون للاستعانة الدينية ويرى أن هذا الاستبدال يستحدث دلالة جديدة، ولا يلبث للقارئ أن يدرك أن «السلطان الغشيم» هو «الشيطان الرجيم» ويدرك أن الاحتفاء من هذا السلطان الغشيم لا يكون إلا بالشعب الذي يتصل معه بالشعر أو «الجيم». والتعود بالشعب هنا دعوة له أن يكون مؤملاً للحماية من السلطان الجائر أو الحاكم الظالم الذي يجرور ويظلم بجهالة وغباء لأنه «غشيم»، والصلة «الغشيم» هنا لا يمكن تجريدها من دلالتها «الشعبية» التي اكتسبتها في الاستعمال المعاصر.

يتجلى التشكيل اللغوي القائم على استغلال التجانس الصوتي إلى أبعد مدى في هذه المجموعة، وقد رأينا كيف كانت بوانه مبلوثة في المجموعات السابقة، ويصبح هذا التجانس الصوتي ملمحاً أسلوبياً خاصاً عند حسن طلب، ومن خلال هذا التشكيل اللغوي الخاص تتقدم الرسالة الشعرية التي تريد آية جيم إبلاغها وإن عمدت أحياناً إلى التخلي فيما يشبه دقوسه الصولى الذي لبي كشف صولى حقيقى وماول أن يفغيه في كلمات تبد غير معقولة حتى لا ينكشف سره. وهنا نجد «الحسن الشعرى» مقابل بالكشف الصولى، والتشكيل اللغوي الخاص قد يكون في بعض الأحيان أشبه بالمهولة الصوفية. إن آية جيم اختفت من الجيم مجنناً أو برعاً، ومن الجنون حقاً مشروهاً :

لجيم من الدهن أن رجعت

ولس أن أهرى شجوى

وأنتج بالهيم

ولس أن أعنت

وأعنت هذا المعجزة (ص ٤٣)

وما يبدو على أنه «جنون للموت» يعد وسيلة لجلاء هذا
المجنّ الوافق، وهو جنون يستل سيف الشجوة لمحاربة النّجن
القائم، ويمكن اقتناص مدد من الإشارات التي تظلف في
أودية قد تكون كثيفة من السرف اللّوى الذي يستغل بحذق
للتصويه على الرسالة الشعورية:

هبلكم نجاتكم

تعبيروا لنجاتكم

من هبلكم هُناكم (ص ٢٧)

وتكون «الجييم» نافذة نطل منها في اللّيجور على تلك
الجنادب والجردان التي أخرجها اللّجور من الجحور إلى
الجور :

جيم من اللّيجور

جيم الجنادب فيه الجرادب تمّ

والجردان أخرجها اللّجور

من الجحور إلى الجور

لجست لواجهها على هذا اللّجور. (ص ٣٢)

وتقدم لنا آية جيم السّفرية من المعز بمقارنته بالجهل
والبلاء معاً :

لا غرم في تلكه المجالة

من غمك جيم المعز هابطة

كجيم القرم أو جيم الجبال (ص ٣٢)

ويتمتع مخلول الجيم ويتخفّض فيصبح الحركة الدائنية
التي تحرك المسكون وتؤجج النائمين وتهزم لكي ينهضوا
من رقابهم، وتجهز الجيوش، وتقيم المجازر والماتم معاً حتى
ترزع أرواح الماضين من الجور :

الجييم أرحمة الجور

الجييم تصوير الجحافل والجور

الجييم صخرة الجور

وهنازة جريمت إلى الجور الجديد

لأرجعت غمّ الجور (ص ٨٠)

وتتحول الجيم أيضاً إلى صوت الجماهير التي تنشد
الحرية، وترق وتشف فتصبح وجدان الجمع الباحث عن
الحياة الكريمة للخالية من بواعث الجبن وبواعي الخنوع:

الجييم صخرة الجماهير التي هربت

للإفلا، الجماهير التي هجنت

ورجعت الجماعة عند رجعت الجماعة

أين هم الجبن من هم الشجاعة؟ (ص ٨٠، ٨١)

ويعلو هذا الصوت فيصير ثورة جامحة تضرب في كل
ناحية من نواحي الفساد من أجل حياة نقيّة ظاهرة:

الجييم هراج في كل اتجاه

والجييم هجبة مرمية إلى هبة

وفجر قد تبقّض من دهاء (ص ٧٥)

ويذلك تصير: «الجييم هابطة الجماعة نحو صخرة من
تصير أو هجنت» فالجييم صخرة النجاة من الدنس
(ص ٨٧، ٨٨). وبنايتها النهائية هي «هجرة اجتماع الجور»
(ص ١٩) أي ضرورة الحرية.

وكما تكون «الجييم» قناعاً للدعوة إلى التطهير والنظور
والثورة على الفساد والخنوع، وتكون صوتاً قويا لإيقاظ
الجهود، نراها في المجموعة نفسها أداة مستخلّة من قبل
الفاستدين الذين يُسمّون الحياة برجسهم وأزواجهم
وقتامتهم:

الرجس جاء بحجبه المزج

لهجرته الإدراج في أوداجكم

ويجس في أهرجكم

بالرجل المزجة

فجسبه واهجوا هرجة

وتجسروا وتضجروا

وتجسروا واهجوا

للتراجعا درجة (ص ٤٥)

هذه هي الرسالة الشعرية التي حاولت أية جسيم الإيهاء بها، لففتها - كما أشرت - في أرية كثيفة من التشكيل اللغوي الذي اتخذ من «الجيم» درعاً ومجناً حين جزيها من كونها حرفاً من حروف المعجم لهجسم به عنداً من الدلالات للفتلة. وقد سلك هذا التشكيل اللغوي سبيلاً عتاً من أجل إبلاغ هذه الرسالة ولا أقول من أجل إختائها. فهو سلوك يرضح حين يخفى، أو يخفى حين يرضح، وهذا أشبه - كما قلت أنذا - بفعل «الدرويش» الذي يتمتع بكشف صوفي عالٍ، فإذا أراد أن يبلغ رسالة خطيرة من كشفه للصوفي فإنه لايلجأ إلى المباشرة بل يحيطها بكلام مغمم غير واضح في كثير من الأحيان، فيهسيه بعض من يسمعون إلى التخليط والجنون، وهو في حقيقة الأمر جنون مقصود متعمد، وقد لاحظ أن هذا «الدرويش» لايلجأ إلى التعمية إلا إذا تكد من أن خاصة مطلقة قد تنبهوا لرسائله. ورسالة للشعر رسالة للخاصة الذين يحبون الشعر ويتجاربون معه ويدركون إشاراته ورموزه. ومع هذا التضميت الذي فعلته «أية جسيم» برسالتها نجدها ركزت هذه الرسالة في القصيدة الثالثة «الجيم تجنح» كما سوف نرى فيما بعد.

تتكون أية جيم من خمس «صور» = قصائد، هي «الجيم ترجح»، «الجيم تجنح»، «الجيم تجنح»، «الجيم تجنح»، «الجيم تجنح». كما هو ملحوظ. موجود في كل فعل أخبر به عن «الجيم». واضح أيضاً أن صوت «هاء» - وهي جارة الجيم في الترتيب الأبجائي وتاليها - موجود في كل فعل من هذه الأفعال. وواضح كذلك استعمال أسلوب الـ Anagramme أي تليب اصوات الكلمة كلياً أو جزئياً لتتبع دلالة مشتركة، وهذا ما سماء إين جنى في كتابه الخصائص «الاشتقاق الأكبر». ويظهر هذا في تبادل حرفين من الجذر اللغوي دون الحرف الأخير وهو الحاء، وهما الجيم والراء في «ترجح وتجرح» والجيم والنون في «تجرح وتجنح». وتبادل الجيم والراء موقعهما في «ترجح وتجرح» يقيم علاقة بين الرجاحة أو الرجحان، والجرح أو الجراحة، وقد وقع الفعلان ترجح وتجرح طرفين لما عداهما، فالقصيدة الأولى هي «الجيم ترجح» والأخيرة هي «الجيم تجرح»، فهو رجحان مفض إلى الجرح، وهو - إذن - رجحان جارح. وتبادل الجيم والنون في «تجرح وتجنح» يجعل النجاح والجنوح متبادلين في علاقة حميمة، فالنجاح جنوح، وقد يكون الجنوح نجاحاً. أما القصيدة الرابعة «الجيم تجنح» فليس في المجموعة مايتبادل معها؛ فهي جاسمة حتى عن هذا النوع من التبادل ولذلك فهي محطّة:

فالجيم معجبة إذا لجحت

ورجفة إذا رجحت

وبجعة إذا جنحت

ورجفة إذا صحت

ورجعة إذا رجعت (ص ٢٦)

وإذا كان تبادل الأصوات في الجذر الواحد واضحاً في أسماء القصائد، فإنه أكثر وضوحاً في تسبيح هذه القصائد إذ

بفائض الطاقة الكهربائية الزائدة عن حاجة جهاز كهربائى كبير وذلك يلجأ إلى تفرغ هذه الطاقة الزائدة من خلال مسك أرضى. فى مجموعة أية جسيم شئ كثير من فائض الطاقة الشعرية قد يصل أحيانا إلى ما يشبه «الهديان» وعند هذه النقطة يكاد يفقد اتصاله بالخلق المادى مثل قوله :

كل الجسيم صميمته

لتجسيم كصميمته

لتجسيم المتجسيمين

تجسيم مستجيم

فهما حاول التلقى أن يتكلم مع هذا الارتجال اللغوى أو يقره من أطره المرجعية فإنه يجد صعوبة كبيرة تحول دون ذلك فيلجأ فى النهاية إلى أن يعزوه إلى خلل - ربما - فى أدوات الإبداع، وهذا المسلك - على كل حال - هو إحدى الوسائل التجريبية التى سلكتها هذه المجموعة، وقد لا يجد تعاطفا حميما من كثير من المثقفين.

القصيدة الأولى من مجموعة «أية جسيم» وهى «الجسيم ترجع» لم تكن تخلو كلمة فيها من حرف الجيم، ولذلك تكررت الجيم ثلاثمائة وأثنى عشرة مرة، ولم أذكر فى هذا الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعفة إذ عدت كلا منها جيما واحدة. ونجد للجيم فى هذه القصيدة «هجرة من صميم و هجرة من صميمه فى التواتر نفسه». وكما نجدها «تجربة التجاوز والتجديد» نرى بعضها «مجموعة سرمد» ونشير هذه القصيدة فى نهايتها إلى القصيدة المتقابلة معها وهى «الجسيم تجرح» فنقول «الجسيم هجرة كل الجسيم من أرضها له».

أما القصيدة الثانية فهى محاجة نظرية طويلة عن الجيم تظلتها ثمانى عشرة مقطوعة شعرية منها اثنتان من شعر البيتة أولاها :

دائما «حاضرا» بالفعل أو بالقوة لأنه هو الذى يتلقى رسالة المبدع ويتمثلها ويلفصرها، وفى سبيل هذا التمثيل أو التفسير يضمها أو يستحضرها داخل أطر النظام التى تتيحها الثقافة، وهذا يتم عادة - كما يقول جوناثان كولر - بالصدى عن هذا الشئ بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طيبعا، ويشرح زلمان سلتن هذه الفقرة يقول : «ولا يتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية فنحن لانقبل أن يظل «النص» غريبا عنا أو نائبا عن أطرنا المرجعية، ونلج على تطبيع - Na-turalising هذا النص ومحو نصيته، وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العبواتية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور فتعزوها إلى عقل مضطرب أو نخظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير» (النظرية الأدبية المعاصرة ٢٣) والشاعر يريد أن يكسب المثلى لصله لكى يقتنع بفحوى رسالته، ولذلك يضع - أو ينفخ أن يفعل ذلك - نصب عينيه حين يكتب قصيدته هذا المثلى، فيمحو ويثبت حتى يتحقق له تكيف خطابه الشعرى مع المثقفين، ومعنى هذا أن الشاعر ليس سييدا مطلق السيادة يملئ على المثلقى المغلوب على امره ما يشاء، ولكنه فى الوقت نفسه ليس منفذا لطلبات الجمهور ومستحسنا لتصفقاته فيطير به بما يشاء، وإنما هناك تزامن وتناغم بين عملية الخلق الشعرى والهيكلة المثقفية المختصرة، (دينامية النص ٦٧) وهذه المعادلة الدقيقة بين الشاعر المبدع وجمهوره المترصن المعجب هى المسئلة عن نجاح الشاعر أو إخفاقه. ولا نستطيع أن نقول إن حسن طلب مفق فى هذه المجموعة الشعرية، بل أكاد أقول إن أدبها ما أسميه بالفائض الشعرى، وهو أشبه

جيم من الوجد أو جيم من الراج
 ترجمته بين جيم السرج واللجم
 وجرمته إلى جيم نثقة
 وجرمته أراج الجيم في النج
 نأجته بين جيم الجوى وجرته
 على هناء بسجساج من الوجد
 والأخرى يقول فيها :

صايبه صينيك من صايبا
 كان من الزنك الرواحيا
 أين رسم دمي وزن سنسزلي
 وصبر تذكره أهداها؟

ومن الملاحظ أنهما جيمتا اللافية، وأنهما تمثلتان بحرف
 الجيم شأن كل مقطوعة شعرية أخرى؛ إذ لم تخل كلمة فيها
 من حرف الجيم سوى الأدوات والضمائر.

القصيد الرابعة والجيم مجمع، موجبة إلى «القصيد»
 نفسها، فهي تتخذ القصيدة موضوعاً، وتقرآن في محاجة
 شعرية بين القصيدة الزائفة والقصيدة الحقيقية، وهي تسمو
 مقاطع كل مقطع مكون من جزئين، الجزء الأول في كل مقطع
 يبدأ بكلمة «أجل» التي يتراد بها إثبات الدعوى الخاصة
 بتصور «القصيدة» كما ينبغي أن تكون، ويتوسط هذه المقاطع
 المقطع الذي يبدأ هكذا :

أجل لأبد من جيم لتركض خلفه قسطلي
 غيرك الأهره الأهرى

فهو يدعو إلى قصيدة تقود كل القصائد. هذه القصيدة
 القنادة الزائدة تكون «أية عطية تصيد إلى الحياة

الشعر» وتكون متجاوية مع الواقع، فكاشفة عن زيفه وفوضاه
 وجعله وجهه. والجزء الثاني من كل مقطع - ماعداً المقطع
 الأخير الذي ليس له جزء ثانٍ - يبدأ بالجيم ويتحدث عنها،
 فتصير «الجيم» رجماً متكرراً مع كل مطلع من مطالع هذه
 المقاطع، فيؤكد أن «الجيم» هي الآلية المرتقبة بكل ما تضمن به
 «الجيم» من دلالات خاصة. ومُعظم مفردات هذه القصيدة
 تكون للجيم أحد حروفها. ولا شك في أن استخدام الجيم
 بهذا الأسلوب يكشف عن قدرة عظيمة لدى الشاعر، وهو لا
 يبالي أن يؤدي به هذا «التجيم» إلى ارتجال الفاظ جيمية غير
 معروفة لخاصة المثقفين بله جيمتهم.

أما «السورة» الخاصة «الجيم» فمجرد فقد حاور فيها
 حسن طلب النص القرآني بانتهاج صياغة مثقلة بحيث تذكر
 به، كأن يستخدم نمطاً تركيبياً معيناً، أو طريقة في اللفظ
 مشابهة. وثمة أساسات حديثة ترى أن أي نص قصيدة أو
 غيرها عبارة عن تقليد نموذج لغوي في صور مختلفة، وقد
 يكون هذا النموذج اللغوي جملة أو كلمة مذكورة أو مضمرة،
 وهو ما يطلق عليه «التناصر». والحوار مع النص القرآني في
 هذه «القصيدة» - إذا جاز تسميتها قصيدة - يختلف عن
 المحاولات المعرفية في الشعر العربي، تلك التي كانت تتمثل
 في الاقتباس منه أو الإشارة إلى بعض المعاني فيه، ولم تكن
 متجاوزة بتقليد أسلوبه إلا ما كان يقتضيه مدح النبوة. أما هذه
 المحاولة فقد حاولت تقليد الأسلوب القرآني بوسائله وتركيب
 جملة القصيدة فضلاً عن تسمية القصيدة «سورة»، وقد تخلت
 هذه «القصيدة» في قسمها الأول عن الوزن الشعري تماماً،
 وأحل ذلك محاولة للاقترب من النمط الأسلوبى للقرآن الكريم.
 ويستطيع من له ذوق بأسلوب القرآن أن يرد كل جملة في هذا
 الجزء إلى النظم الذي يحاوه من القرآن، فمثلاً «نزل يا
 أيها المجربون» تحاكي «قل يا أيها الكافرون» و «نزل
 سرجنا الأنهيم سرجه» تحاكي «إذا رجت الأرض رجاً»

وهكذا، وعلى المستوى الدلالي ليست هذه القصيدة ذات عطاء كبير، كما أنها على المستوى التركيبي - وهو الجانب الأهم في الشعر - ليست مقنعة، وذلك لأن القارئ لا يستطيع أن يتعاطف معها بسهولة.

— ٥ —

قصيدة «الجهيم تجمّع» هي القصيدة التي خلت من الحديث عن «الجهيم» إلا في عنوانها فحسب. وهي القصيدة التي أشارت لها القصيدة السابقة عليها وهي «الجهيم تتجمع»؛ إذ هيأت لها في آخرها، حيث تقول «ولأنني أيضاً لا أحسب لى، فلتن أرضى بأقل من أعطى بحبها» من أربعين شعراً، لكل شعراً منهم أربعين سديك. لكل سديد منهم راية ومعلمة، فيجتمع لى بذلك على معظم أترا عليهم قصة طريفة عجيبة القافية أو غيرها لكم هنا لى كلمة بعنوان «الجهيم تجمّع» (ص ٥٦) وهذا أشبه بتنظيم الصوفية، بفرقتها وخرقتها وراياتها. ألم أقل من قبل إن عمل حسن طلب في هذه المجموعة أشبه بفعل الدرويش الصوفي ذي الكشف الكبير فهو يريد أن يمشد هذه المجموع ليقرأ عليهم هذه «القصة الطريفة السماة الجهم تجمّع». وقد أشار إلى هذه القصيدة إشارة أخرى في القصيدة السابقة عليها بقوله :

لجهم من الدهن أن ترمحن

ولس أن أهدر شعورك

وأهنيج بالجهيم

لئ أن أهني

وأهمل هذا السج (ص ٤٤)

فتجريد الشجر والجنوح بالجهيم وجلاء مجنها والجنوح بها إنما يكن لمواجهة «الدهن» الجاهل.

وايست «الجهيم تجمّع» جيمية القافية، ولكنها نونية القافية، غير أن قافيتها فيها لازم مالا يلزم، فالروى في هذه القصيدة هو «التون» المكسورة، وقيل الوزن حرف الريف «الألف» وأما الذي التزمته القافية وهو لا يلزم فحرف «الجهيم» قبل الألف. وايست الجيم هنا من حروف القافية - على ما هو معروف من علم القافية، ولكن القصيدة التزمت بها في أربعة وخمسين بيتاً من أبياتها التي يبلغ عددها ستة وخمسين بيتاً، والبيتان الأخيران فقط نوا قافية جيمية .

ولكنه ، قد رجمته أراميه

يا أهبها الراميه

وبذلك تكون «الجهيم» واردة في كل كلمة من كلمات القافية في هذه القصيدة فهي جيمية القافية، من هذه الزاوية.

معمار قافية هذه القصيدة يقدم على صيغة «الثنائية» فجات كلمة القافية اسماً مثني خمس عشرة مرة، وفعلاً متصلاً بالثلاثين عشرين مرة، أي أن «الثنائي» استولى على ٦٢% من كلمات القافية، فضلاً عن المثنيات الأخرى في القصيدة. وأشارت هنا إلى القافية لأن القافية تؤثر على بناء البيت كله، ومن هنا نستطيع القول بأن معمار القصيدة بنى على «الثنائية» من لانتاحتها :

راج رهايه

وراج يسترقفني

كانني سمعته يهتف بر

كانني سمعته ناهي

وسوف نتكشف بعد إعادة قراءة القصيدة أن «الراجي» هو «الرجو» أي أن «الناهي» هو «التكلم» للشطرنج إلى حاضر وغائب، وهنا تقسم الأداة مكان «المجال للتخيل» فليس «الراجي» سوى «الرجو»، وهنا معا صوت الشاعر، غير أن

«الراجي» هو صوت للشاعر الداخلي أو ضميره الذي يريجه ويستيقظ ويهتف دائما به ويناجيه أن ينزل إلى أرض الواقع. «الراجي» أمل لديه إحساس بالجدوى مع ملاحظته لكل ما يجري من صنوف الفجر، و «الرجو» مع أنه متكلم «حاضر» - يانس ، لايبالي، ويؤثر أن يظل في عزلة في المرتفع المنقطع القائم بين الضلوط والخلجان، فلأن هذه العزلة سوف تنجيه. وفي نهاية القصيدة سوف يتحد «الفاتيه» و «المتكلم» ويلتقيان في الموقف وتنج مهمة «الضمير» في التنبيه إلى «الحاضر» والتعاطف معه. ولكن بعد أن يطلع «المتكلم» على أحوال «الحاضر» ويستبصرها يهتف مرة أخرى: «لقد رجمته ادرامه، يا أيها الراجي».

هذا الصوت المسموم إلى صوتين متضادين انعكس على كل الأشياء من حوله فجعلها كلها «ثنائيات متضادة»؛ ومن هنا نرى في القصيدة هذه الثنائيات «الخيالان - الشخصان» و «الحزينان - المبهتهجان» و «الانس - الجسان» و «الامان - الوراان» و «العاملان - العاطلان» و «العالمان - الجاهلان» و «العاقلان - الالهوجان» و «الجوهريان - البهرجان» وأخيرا «الصاهلان - الشاهجان». هذه الثنائيات المتضادة تشير إلى انقلاب الأوضاع بتبدل القيم، فالعاطل هو الذي يسوس العامل، والجاهل يسوس العالم والأفوج يسوس للعاقلة، والبهرج يجب للجوهر، والشاحج يقود الصاهل.

يكاد يقتصر دور الصوت الأول «الراجي» على استئزال الصوت الثاني «المتكلم» من علياته وحته على إنهاء عزلة، ويستخفم في ذلك أساليب متنوعة، فهو أحيانا يريجو «رجاني» - واح يستوقفني - يهتف باسمي - نأجاني» وقد يتحول الرجاء والمناجاة إلى صراخ وصياح «فصاح واستوقفني». إن «المتكلم» هو اللسان اللبر، وإنك يريجه «الراجي» ويصيح

به أن يحدث الجمهور عن الجناية التي ترتكب في حقه بدلا من الكلام عن الخيال والأحبة الذين راحوا من يداه. وقد أسند الفحل «قال» إلى هذا الراجي خمس مرات، وعندما يكون مستعظفا يتخصص استياء القول فتأتي «لى» بعد «قال» وقال لى». وعندما يذبح هذا «الراجي» في استئزال المتكلم من علياته يجره من عزلة بلقان شتى من الإغراء، يختفي؛ وتظهر أصوات أخرى تغاطب «المتكلم» وتحاوره، هذه الأصوات اتخذت أقمعة متعددة فهناك قناع «واحد من الجمهور» وهناك قناع «النقاد اليساري» وهناك قناع «المثقف» وهناك قناع «رئيس لجنة حزبية» وهناك قناع هؤلاء جميعا وهو قناع «الحاضرين» حيث تختلط الأصوات في استياء واحتجاج غاضب حين تكشف القصيدة أن الحوار لم يكن متبادلا بين «المتكلم» وهذه الأصوات المختلفة التي ليس كل منها قناعاً خاصا به، إذ كان «المتكلم» يعتمد دائما إلى الهروب بالحديث عن الاثنين البيضاوين اللذين جاء بهما «الراجي» لكي تتوجه، وظل مشغولا بجمالهما طوال حديث هذه الأصوات الأخرى معه، حتى تختلط كل هذه الأصوات محتجة عليه :

فاستاء من الحاضرين

لمن الجمهور لم استعجباني

لم يبت من ستمع إلى وقد هاهمني

لم يبت من شوير إلا هجاني

وطالبه الجميع باستقالة

فاسرجهاني

فاستعاب عرفت ورشقت وصرلجاني

هل نقول إن هذا ضرب من الاحتجاج على هذا اللون من الشعر الذي لا يهتم بمشكلات الجماهير ويوغل في الذاتية المفرطة ؟ وفي هذا أيضا تنبيه الشعراء أن يتوجهوا إلى ما

يشغل هذه الجماهير ؟ غير أن الشاعر الحق هو الذي يقود جماهيره وهو أقدر منهم على التنبؤ ورؤية الحاضر بعين بصيرة ترى من خلاله المستقبل.

ولذلك نرى أن «ضمير» الشاعر أو «الراجي» في هذه القصيدة يظهر مرة أخرى بعد أن انسحب وتواري مؤقتاً ليستحث «المتكلم» - الشاعر» على البقاء بين جمهوره برغم استهجان هذا الجمهور له وهجومه عليه وقوله:

إن من اللحظة عاصفٌ إلى سلاسله اللول
والمرهاني

ويحاول أن يستبقه بين هؤلاء جميعاً بمن فيهم الذين هاجموه واستهجنوه وهجومه وبالبرأ باستقالاته واستلوا عرشه وريشته وصولجانه. وعندما يطمئن «الراجي» إلى معايمة «المتكلم» للواقع الذي أراد منه أن يعانیه ويمایش؛ يقول له في لهجة للعلم المرشد الذي يريد من تلميذه أن يقر بما رأى وشاهد، ويلخص له تجربة معاشة الواقع ومخالطة الناس في هذا التساؤل بعد أن اطمأن أنه لم يتفكس انقلاب الأوضاع واختلال موازين القيم :

- أسأله عن كيفة حبه الجمهورين البهرجاني ؟

فيقول «المتكلم» الذي ظل يهرب طول القصيدة رده الذي يكشف أنه يلاحظ هذا ويصاني منه، ولكنه يحاول نسيائه والتفاس عنه، ويؤيد أنه يدرك هذا كله وأكثر منه :

- بل، وقد الصاهلين الشاعران !

وعند هذه النقطة من القصيدة تتحد وجهتا نظر «الراجي» و «المتكلم» ويصبحان معاً في رأي واحد وموقف واحد بما يشير إلى أن «الراجي» ما هو إلا «المتكلم» المرجو نفسه لأن الشاعر الحق لا يحتاج إلى من ينبيهه إلى غليظه الحقيقية، وإنما ينبعث صوته من داخله ولا يكون بوقاً لغيره.

لقد تعددت الأصوات في هذه القصيدة، وأبست هذه الأصوات أقمعة مختلفة، وأطلقت القصيدة كل صوت منها بما يعانى منه، وجعلتنا نرى أن هناك خطين متوازيين أحدهما المتكلم والآخر هذه الجموع المحتشدة - على اختلافها - التي تطالبه بلن يتحدث عما يهمها، وكان «الراجي» وهو «ضميره» مع هذه الجموع، وأنه هو الذي يمررها ويوجهها في حقيقة الأمر. لذلك عندما يقول «المتكلم» في نهاية القصيدة

وقلت : قد رجعت لمرام

يا أيها الرام

يكون هذا إيذاناً بأنه أدى مهمته، وبأنه ما يجب عليه تبليغه، وكشف وأضاء، وجعل كل الأصوات تقول من خلاله ما تريد أن تقول، وهذا تتحد كل الأصوات في صوت الشاعر، وتتحد مهمة الشعر كما تراه هذه القصيدة، بل كما تراه مجموعة وآية حبيب كلها.



التلقي والتأويل: مقارنة نسقية*

«إن هدف حل المشكل القياسي هو استعمال وضعية مشكلة معروفة (الأساس) لبناء حل موازن لمشكلة جديدة (الهدف). وتستلزم هذه السيرة أربع خطوات كبرى:

- ١ - التمثيل الذهني للمشكل الهدف الذي ينبغي بناؤه.
- ٢ - القياس المضمر الذي ينبغي ملاحظته أي أن بعض مظاهر الهدف ينبغي أن تشكل تلميحا رجعيًا يذكر الشخص بالأساس.
- ٣ - إيجاد خريطة جزئية أولية بين عناصر الوضعيتين (الموضوعات ومسنداتها وعلاقاتها).
- ٤ - حل المشكل الهدف ينبغي أن يبنى بواسطة توسيع الخريطة،

- Keith. J. Holyoak -

للاستثمار والتحليل، وهو أمر مُيسّر لبناء تقاليد معرفية جديدة تهمل التبعية الثقافية وغيرها وتسعى نحو التفاعل بما يعنيه من أن الضرورات البشرية الفطرية والاصطناعية

في طريقة دراسة التراث الغربي والعربي والإنساني ولهم الفهم الصحيح وتصحيح فرضياته Val- idation، وحسب زوانده وملء فراغاته ليتم تصيينه ويصير صالحا

مدخل أولي: حافظ الكتاب
رغبنا أن نبدا هذه القراءة بالإشارة إلى ما يتضمنه هذا الكتاب من حوافز ظاهرة ومضمرة هدفها ضرورة إعابة النظر

* قراءة في كتاب د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل: مقارنة نسقية - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ١٩٩٤.

اليات التعبير والتخيل والتواصل شيء كوني مشترك عبرت عنه كل امة بطريقتها وطورت حسب الظروف التي وجدت عليها، وعلينا نحن ان ندلى ببلونا في هذا المجال. إنه شرط للمساهمة في بناء تاريخ محاور ومعرفة أصيلة مسؤولة.

يشير المؤلف إلى هذه الضرورة بوضوح وهو يعالج إمكانية تطوير الأدوات البلاغية عند ابن البناء العددي لتصغير أدوات فعالة في التحليل والتأويل: «إن إعادة القراءة هذه هي التي تنقص البلاغيين العرب المعاصرين الذين ينحون نحو بلاغيا تقليدياً (اجترار التقسيمات القديمة)، أو الذين ينحون «نحو» بلاغيا معاصراً» (ترنيد التقسيمات المعاصرة الأوروبية)، وإذا ما صح هذا، فإنه يمكن بإعادة القراءة تطوير التراث البلاغي والشعري والمنطقي الإنساني وصياغة نظريات لعرب معاصرين تتلقى مع النظريات الأجنبية المعاصرة وتختلف معها. وإذا ما تحقق هذا، فلن تكون هناك تبعية ثقافية في هذا المجال، وإنما يكون هناك تفاعل» (ص ٥٧).

ولكن نركب نقول: يسعى الكتاب إلى إثبات وتأكيـد أن التراث

الإنساني قديمه وحديثه تحكمه قوانين كونية وطبيعية قوامها الفطرة البشرية وضرورتها، ورغم المسافة الزمكانية فإن ما يقول به المعاصرون الآن قاله بصيغ أخرى السابقون حسب ظروفهم ومعتقداتهم وبنياتهم الاصطلاحية وتوجهاتهم الأيديولوجية وعلاقتهم بتقديم العلوم والمعارف. والنموذج المثل له هنا هو الأدبيات المغربية (بلاغة، أصول، كلام، تصوف، شعر) التي لم تكن أقل تمثلاً لأرسطو مما يفعله الأرسطيون الجدد الآن عدا البعض الذي يخال المنظومة الفلسفية الأرسطية (التوجهات الصوفية الهرمسية الفخوصية) في مضامينها دون الخروج من بعض ألياتها المنطقية. إن هذه المؤلفات تتضمن أفكاراً حية لأنها استقت مناهجها من النظريات البشرية (...) وإن سر اللقاء بينها رغم تعارض جنسها وموضوعاتها ومقدماتها كما سنرى هو وحدة الطبيعة البشرية والميراث الكوني الإنساني المتمثل في المنطق والرياضيات. (ص ٨٢).

مدخل ثان: مسألة الكتاب

يمكن أن نعد هذا الكتاب بحق توجهاً جديداً في معالجة قضايا

معرفية: فلسفية وأدبية وتاريخية من منظور نسقي يحلل البنيات ويبنى العلاقات ويجمع ما بين المختلفات، دون أن يصرم الجنس خصائصه المميزة عن جنس تعبيرى آخر: إنه تأكيد على التداخل بين الأجناس وبين الخطابات رغم ما قد يبدو من تناقض وشائج القرى بينها وإن استقلال الجنس بذاته ونقائه المطلق أمر غير وارد. وفي هذا الطرح ما فيه من مساهمة لدى صلاحية الموضوعات المعركة ومدى إمكانية استثمار النماذج المعرفية البنائية والتفانها بما تستلزمه من ضرورة لخصور أليات المقايسة Analogy والاستعارة Melophs وبناء للحدود الوسطى واستثمار للشواهد المثلّية Prosotypes في التحليل ورفض لجأى الهوية والثالث الرفوع.

يُفسر هذا الكلام ما يطه المؤلف منذ بداية الكتاب من أن منهاجيته «تستند إلى رؤى فلسفية ترفض الانحلال المطلق وتبتعد الاتصال المطلق وتأخذ بالبين» (ص ٥٧).

تأسيساً على هذا الطرح يمكن استخلاص المسألة العامة للكتاب وكيفية حلها ومعالجتها Problem Solving فيما يلي:

١ - المسألة: الموافقات

وتتمثل في الدفاع عن المروحين: إحداهما فرعية وهي إبراز بعض الآليات التي وظفها الفكر الإنساني عبر مراحل التاريخ (ص ١١٣) وأهمها المقايسة والمنطق الصوري، وثانيتهما مركزية وهي أن توظيف هذه الآليات كان في خدمة أهداف سياسية وأيديولوجية، إذ أن المشروع الفكري والسياسي لكل المؤلفين المدروسين رغم اختلاف موضوعياتهم وتوجهاتهم حدد ممارستهم للتأويلية التي كان مقصدها المركزي من الموافقة وإقامة التوازن بين الحاكمين والمحكومين، بين السلطة المركزية والقاعدة بهدف توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد، وقد استدل المؤلف على ذلك بما طرحه كل كاتب من مقدمات وقضايا مبنية ما بين كل هذه الكتب من عسلاتق وروابط بواسطة عليه بالكشف بالنسق وإثبات التسلسل والتداخل مستعملا آليات تحكمها نفس الخلفيات.

٢ - المعالجة: استراتيجية

الترانف الشامل

لقد برهن المؤلف على أن كل المؤلفات المدروسة تحكمها خلفيات

كونية إنسانية طبيعية ومصطنعة وهو ما يسوغ إمكانية إثبات العلائق والتداخل بينها عبر استراتيجية الكشف بالنسق سعيا إلى تحقيق الترانف الشامل الذي يعنى أن «مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة لأنها تصير عن نواة واحدة، وهي الحياة/ المات وما يصاحبها من سيولة وجنس وتدين وانتساب وتملك... وقد انفلقت النواة ومصاحباتها إلى نوى فرعية أخرى تراكت عبر نظام القيم لكل ثقافة من الثقافات ومجتمع من المجتمعات» (ص ١٦٢).

وعلى سبيل التوضيح نقول: إن صياغة المؤلف لهذه الاستراتيجية الجديدة، لا يعنى أن نفهم بالترانف الشامل أن بين مفردات قصيدة ما تطابقا كليا أو بين المؤلفات المدروسة أو غيرها من الخطابات والمتون تطابقا تاما في البنية والطرح والاستدلال والتوجه والصياغة، وإلا كنا سنقع في أزمة تحصيل الحاصل، إن القصد يتمثل في أن «أصلها واحد ولكنها كانتات مختلفة شاتها شأن أجناس الصيوان وأجناس النبات» (ص ١٦٦)، بينها اختلاف وبينها تداخل.

وعليه يكون الحد الفاصل بين المقاربة الوضعية والمقاربة النسقية «إن البلاغة - الأصول - الكلام - الشعر - التصوف - النحو - التاريخ» (٠٠٠) أجناس مستقلة في غير المقاربة النسقية، وأما ضمنها فهي أجناس متداخلة البنى والوظائف. وقد بينا أن الآليات المنطقية والقياسية تمكنت بدرجات متفاوتة في كل الأجناس الخطابية المحللة؛ وإنها تهدف إلى وظيفة كبرى، وهي التوفيق؛ فهذه الأجناس تتداخل مما يجعلها تكون سلسلة مترابطة الحلقات ولكنها ليست متطابقة، وإنما بينها فروق وتميزات تجعل كلا منها يتسم ببنية خاصة ويقوم بوظيفة معينة في وسط معين، فما كان للبلاغة أن تسد مسد أصول الفقه، وما كان لأصول الفقه أن ينوب عن قصيدة الشعر، وما كان لهذه أن تغنى عن الناقب والكرامات.

إن تلك الأجناس جميعها تكون نسقا كبيرا هي عناصر التفاعلة المترابطة المتمايزة، وكل جنس منها نسق فرعي، وكل نسق فرعي ينحل إلى أنساق صفري؛ على أن النسق ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية ولكنه مسيج محدود من وضع الحل التفاعل مع محيطه والمعتمد على

تجربته الثقافية وكفاياته الفطرية والتحليلية». (ص ٢٤٤).

٨. مدخل ثالث: الآليات

ليس هدفنا في هذه القراءة السريعة أن نقدم عرضاً لفصول الكتاب (وهو أمر ممكن في سياق آخر)، وإنما غايتنا تبيين استراتيجيته وحواضه وآلياته.

وقبل أن أختصر أهم الآليات المعتمد عليها في المعالجة، أود أن أشير على الأقل إلى أهم توجهات الكتب المدروسة والتي يمكن إرجاعها إلى توجهين اثنين حسب طبيعة الجنس وأبعاد الكتابة:

١ - المنطق الأرسطي: الذي كان

المعتمد الصناعي لمؤلفات البلاغة والكلام والأصول (ابن عميرة، ابن البناء، السهلماسي، ابن رشد، الكلاني، الشاطبي)، فقد استخدمت آلياته في الاستدلال والبرهنة والاحتجاج، واستعملت مفاهيم التصديق والتعريف والتناسب والعلاقات بين القضايا والتقسيمات، كما استخدمت المبادئ المنطقية التي تضمنها كتاب (المقولات) وهي: مبدأ الوضع، مبدأ الرفع، مبدأ الرفع بواسطة الوضع، وغير ذلك من المفاهيم ذات

السند الأرسطي، وقد كان الهدف من ذلك كله تقنين التأويل وصياغة قواعد بلاغية مقتضرة وتنظيم علم البيان واستثمار نظرية الجنس من أجل الربط بين المسائل الفقهية والأحكام الشرعية، كل ذلك حتى لا تتفرق الأمة وتذهب ريعها، ورغم أن بعض المؤلفين رفض للمفاهيم الأرسطية مثل الكلالي (ص ١١٥) فقد اضطر إليها اضطراراً لأن المقاييس هي المكون الأساسي للموضوع الذي يتحدث فيه ولذلك فهو مضطر إليها لأن البراهين المنطقية وحدها لا يمكن أن تسعفه خصوصاً في مجال المناظرة.

٢ - الاتجاه الهرمي الأرسطي:

وقد اقتصرت به المؤلفات ذات المنحى الشرعي والخطابي والجدلي، واحتل المنطق الطبيعي لديها محل المنطق الصناعي. وعليه فإن التعبير بالرموز والعلاقات بين العوالم السفلى والعوالم العليا ووظيفة الاستعارة والتمثيل بالحيوان للتعبير عن الإنسان (كرامات أبي يعزى) واستثمار الشواهد المثلى كما عند ابن الخطيب في الشجرة المباركة (ضمن كتاب روضة التعريف بالبحر الشريف)، كل ذلك غطى على الضمور الجاهل للوضعية

الأرسطية وكشف القناع عن توجهه هرمي غنوصي، لكن الهدف في النهاية يبقى واحداً وهو نشدان التوافق والتوحيد للقيام بالجهاد.

أما فيما يخص الآليات المعتمدة في هذه المقاربة النسقية فيمكن القول أولاً إنها بقدر ما كانت مؤسسة لطبيعة اشتغال هذه المؤلفات بقدر ما كانت موجهة لظلمات المعالجة عند د. محمد مفتاح ضمن استراتيجية ضمنية: كيف لا وهي لحظة اشتغال الفكر الإنساني وسداه من تأمل وتحليل وتركيب لظواهر الكون: إنها مؤسسة Fondotice ومؤسسة Pondée في أن واحد، واختصر هذه الآليات إلى أهمها فيما يلي:

١ - المقاييس

يمكن اعتبار هذا المفهوم البية تشتمل بها مختلف الخطابات والنشاطات المعرفية، فالنفس البشرية يفهم ويتمثل بواسطة قياس شيء على شيء وفهم مجهول معلوم حتى يتضح القصد وتبني العلاقة لقد اشغلت هذه الآلية عبر كل فصول الكتاب وحركت اشتغاله كما حركت اشتغال المتن للدروسة هانقايسة متجذرة في الفكر الإنساني، تتجلى

فى تعابيرها اللغوية بمختلف أنواعها، يجد القارئ إذن استثمارا هاما وجديدا للقياس بمختلف أشكاله، وحسبنا القول إن أصول استعمال القياس منذ الإغريق يعود إلى كونها والتناسب والعلاقة بين العناصر التى تظهر غير متقايسة، وهى وسيلة إثبات لتناغم العالم طبيعيا وسياسيا عن طريق إثبات المشابهة بين الأشياء.

٢ - الحد الأوسط

أشرنا أعلاه إلى أن المقاربة النفسية والمقاربات المعرفية - Cog-nitivist عموما أبطلت مفاهيم الهوية والتناقض والثالث المرفوع، إذ لا تطابق مطلق بين الأشياء والظواهر ولا تفارق مطلق بل هناك بين بين، وبالتالي يفرض الثالث نفسه كحد وسط يمكن استثماره وتوظيفه لحل مشاكل ذات أوجه سياسية أو فكرية أو غيرها، وقد وظفه علماء المسلمين لحل مشاكلهم وتحقيق مقاصدهم التى حركت إيديولوجيتهم بصفة عامة: «إن نظرية التوسط ونظرية الطرف الحامد كويتان باعتبارهما مشتقتين من البرهان العقلي، ولذلك فهما عامتان شاملتان يكتن توظيفهما فى حل مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر

فرقة بين الناس (٠٠٠) والتوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات الربيع الخطي، أو الربيع أو المسدس السيميائي المعاصر، والربيع أو المسدس السيميائي وسيلة تأويلية وتأييدية فى الوقت نفسه، فاعتبارا لما يصنوه من علائق التناقض والتضاد وشبه التضاد والتداخل فى الإثبات والتداخل فى النفي وما يلزم من توسط ومن حياد يمكن صياغة قوانين للتأويل، واعتبارا للطبيعة الاقتضائية لهذه العلائق فإنه يمكن توليد باقى العلائق الأخرى من علاقة واحدة مما يؤدى إلى سيروية نصية». (ص٩٩).

٣ - الاستعارة

ربما كان من نافل القول التأكيد على أن الاستعارة لم يعد ينظر إليها اليوم كزخرف كلامي وإنما الكل يعبر بالاستعارة التى تصير حسب هذا المنظور المعرفي عامة شاملة يعبر بها الإنسان عن مشاغل حياته اليومية وعن حياته العلمية لأن الكائن البشرى ليعيش فى العالم ويهيمن عليه ويكشف خباياه يجب أن يربط بين أشيائه للتناسبة والانتباه إلى ما تنافر منها» (ص٨٢)، نجد إذن روح التمثيل الاستعارى رابطة بين فصول الكتاب

وفقراته ومحركة لمفهوم الترادف الشامل من خلال المماثلة والمشابهة والتعالق والقياس. وتجد حضورا مباشرا لاستثمار الأداة الاستعارية فى الفصول الثلاثة الأخيرة خصوصا فى نص ابن طفيل الشعرى وتشاكلاته الدلالية وفى نص ابن الخطيب التمثيلي من خلال العلاقة بين الاستعارة المهيمنة والاستعارات المتولدة عنها.

٤ - الشواهد المثلى

ترتبط نظرية الشاهد أو النموذج الأمثل Profotype بالمقولات وحدودها والعلائق بين المقومات الذاتية والمقومات السياقية، وأهم ما تقدمه هذه النظرية خصوصا فى صيغتها الموسعة هو تعديلها للمسلمات الأسطية الخاصة بمفهوم الحد والمقولة، فإذا كانت المسلمات الأسطية تقوم على أن المقولات لها كيانات وحدود فاصلة وأن أنواع المقولات متساوية لأنها تمتلك نفس الخصائص والمقومات وما بينها من علاقة هى علاقة تساوى المسافة (ص٨٤) فإن مسلمات الشاهد الأمثل تستند إلى ما يلى:

(١) الصدود بين المقولات والمفاهيم مختلفة.

(ب) أنواع مقولة ما لا تمثل الخصائص المشتركة لكل أنواعها. إن علاقة التشابه العائلي هي التي تجمع المجموعة.

(ج) الانتماء إلى مقولة ما يتم حسب درجة المماثلة مع النموذج الأمثل.

يبقى كلامنا مقتضياً بالنظر إلى ما يمكن قوله في هذا الموضوع، حسبنا التأكيد على أنه إذا كانت هذه النظرية تستثمر في مجال التمهليل الأدبية على وجه الخصوص، فإن فضيلة هذا الكتاب أنه قام بتوسيع التوسيع مستثمراً طائفة هذا المفهوم في مجال الأصول وعلم الكلام بهدف الاستدلال على المقدمة الأولى: مقدمة التوافق السارية في عروق كل المتنون الدروسة على اختلاف مشاربها.

٤. خلاصات

إن ما يخفيه هذا الكتاب أكثر مما يعلنه، وظاهره لا يعكس كل باطنه. إنها استراتيجية السلسلة والنسق، وأريما كان هذا العمل حلقة أولى في متواليه حلقات قادمة. لقد

عنوت فقرات هذه القراءة مستعلا لفظة «منخل» لأن ما يمكن قوله لا يتسع له هذا المجال التعريفي؛ إنه فقط مقام التحية وأما مقام المحاور والمناظرة فله سياقه وأهله وخاصته من الأراسخين في هذه العلوم. حسبي وأنا أختتم أن أكون مركباً بعد أن كنت مفصلاً. وعلى هذا أقول:

١ - إذا كان أرسطو قد انطلق من المبدأ التالي: لا يمكن إبخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر لأنه لا يرتب تحت شيء ولا يشمل على شيء أصلاً... أي أن الجوهر عالم مستقل بنفسه لا يؤثر في جوهر آخر ولا يتأثر به، وبالتالي فلا علاقة ممكنة بين البلاغة والأصول والكلام والشعر والتصوف لأنها اجتاس عليا مستقلة نقية، فإن الإستمولوجية المعاصرة التي اعتمدها المؤلف لتحض هذا الطرح. وعليه فإنه يصح إبخال جنس في جنس ومقولة في مقولة، وتبعاً لذلك يصح الانتقال بين الأنظمة، وهو ما سيلاحظ القارئ أبعاده ونتائج في سطور الكتاب وفي خلاصاته.

٢ - لم يكن تصديراً لهذه القراءة بقوله Hollyoale^(١) من قبيل العبث أو الزخرفة بل إيماناً بأن ما نطرحه من استكشافات تأويلية كانت هي الجول السري الذي قاد بنية الكتاب ضمن استراتيجيات ما سماه د. محمد مفتاح بالكشف بالنسق. وعليه فإن الاستراتيجية التأويلية التي نهجها استندت على آلية القياس من أجل حل مشكلة العلاقة بين الأجناس المتابعة كما تقدم القول، ومن أجل الوصول إلى كشف الإشكالية المركزية التي تضمنتها هذه الكتب المدروسة: إشكالية الموافقات والمث على الجهاد. وإن فقد تم تتبع وتوسيع خيوط الخريطة الفكرية والسياسية والفقهية والبلاغية والخطابية ببلاد المغرب والأندلس وذلك من خلال وضع مشكل وبناء علاقات والبحث عن حلول: إنها استراتيجية التأويل بواسطة حل للشكل - Intrérefaction - by pwbowm Solving.

الرباط. المغرب

الهوامش:

(١) Keith J. Hollyoale. An axiomatic framework for literary interpretation. Poetics (11-1982). (١)

المأساة في رواية كوميديا العودة

تُرسى الرواية التي صدرت مؤخراً للكاتب الروائي «محمود حنفي» بعنوان «كوميديا العودة»، فصلاً جديداً في ثلاثيته التي بدأها برواية «المهاجر» في السبعينيات، ثم «كوميديا العودة» أخيراً، وسوف يلحقها برواية «هزل الختام». ولعل القارئ لرواية كوميديا العودة يفاجأ بأن البطل ليس جديداً، فهو «فاروق الخولي» الذي يروى الكاتب الرواية على لسانه، وهو ذاته البطل القديم في رواية المهاجر، الذي انتهت حياته على أحد المقاعد بكونرنيش الإسكندرية وحيداً خائفاً. وما هو الكاتب يعيده ثانية في عمله الأخير،

لكي يدون لنا فصلاً من فصول حياته التراجيدية، على الرغم من تسمية الكوميديا، التي شاء للكاتب أن يضعها عنواناً لعمله.

و«فاروق الخولي» تلك الشخصية المحورية ليس شخصية عادية، يمكن أن نلتقي بها في أي مكان في كل يوم. إنه مثقف له رؤية خاصة للعالم، متشائم، وقائد دائم، ولا يرغب في الفعل، وإن كان واقعاً دوماً تحت تأثير أفعال الآخرين، ولا يبقى له غير رد الفعل، وأولهم زوجته يسرية، التي قدمها الكاتب لكي يصور الجانب المظلم والكئيب في شخصية المرأة المصرية العادية

جداً، فهي نهمة للمال والتسلط وتأكيد الذات المنسحقه خروجاً من عقدة الفقر القديمة. ولا تمارس ذلك إلا على زوجها فاروق الخولي، ذلك اللثقف التمس الحظ الذي رأى في البداية أنها مسكينة ومنكسرة وطبعة، لكن الأيام سرعان ما أثبتت عكس ذلك فهي هجاء ونكبة، وجافة لا ترى في الدنيا أو الرجل إلا وسيلة للتسلط وتأكيد فصل من فصول ذاتها المنسحقه تمت تأثير قذائف هجومها الذي لم ينته إلى هدنة، وإنما انتهى إلى تحقيق المأساة كاملة في محاولاتها لقتل الزوج.

فاروق الضولى ذلك البطل المثقف الذى طرد من عمله بالتفريس، المادة التاريخ نتيجة أحد الأفعال المفاجنة التى قام بها، حيث قام بجمع كتب مائة للتاريخ من طلبته، وقام بحرقها أمامهم، لعدم اقتناعه بما سجل فى هذه الكتب من معلومات مزيفة، حتى يعود واحد من هؤلاء الطلبة ربما بعد سنين طويلة للتساؤل عن أسباب ذلك الفعل، ومن ثم يبدأ رحلة المعرفة الحقّة. وكان نتيجة لذلك أن طرد من عمله وظل هائماً على وجهه بدون عمل إلى أن وجد عملاً بالسعودية بواسطة أحد معارفه، وهناك عانى ما يعانيه المثقف فى الغربة، حتى يحضر بعض الأموال التى تمعيته على الحياة المستقرة فى واقع شديد التآزم والقلق.

ومعذ لحظة وصوله إلى المطار - كما يسجل الكاتب - شعر فاروق الضولى بالتغيرات الجديدة الكثيرة تصيب به من كل جانب من أول مسئول الاستقبال بالمطار، وحتى حركة الباعة والسائقين خارج المطار، والشوارع ومختلف العلاقات التى تمرقت حيث أصبح صديقه «موسى» بعد خمس وثلاثين سنة صداقة واحداً من النصائين الذين

يريدون الإيقاع به لاستنزاف ما أتي به من أموال تحت عناوين مشاريع وهمية، فضلاً عن علاقته بزوجته، والصراع الذى دار بينهما منذ لحظة وصوله، وعلاقته بابنته وبابنته.. ويقول:

«ومن خلال اختلاط أسطوري فى الزمن والمشاعر والتفكير أدرك اتساق منطق الحاجة يسرية زوجتى وهى تسألنى بقصة استقرت مشروعيّتها: أين الفلوس يا عم؟ وكأنها تنهمنى بتبديد أمانة التمنتنى عليها. جاء الموت يا تارك الصلاة ولم أكن تارك الصلاة وقتها، فلما عائد لتوى من مكة المكرمة، وفى ضميرى حجتان لبيت الله لا حجة واحدة. أين الفلوس يا حاج فاروق. ها هى ونهضت متباطئاً وأحضرت حافظه نقوى ثم سحبت منها حفتة دولارات وورقة بنكية وقت لها؛

- ها هى النقود يا حاجة.. ألفا دولار نقدية وشيك مصر فى ستة آلاف.. راتب الشهر الأخير ومكافأة نهاية الخدمة.

مدت يدها عابسة وأخذت من يدى النقود والشيك.. وقالت وهى

منشفة بعد الأوراق النقدية - وهى ليست راجعاً إلى السعودية. - يسمع منك رينا ويستدعونى ثانية. - لا تحب أن تبقى معنا.. أنا عارفة..»

وربما تضى تلك العبارات بنوع العلاقات القائمة بين البطل وزوجته؛ حين تجسد عينة كاملة من فساد العلاقات السائدة، التى وصل إليها المجتمع، والتى رسدها الكاتب بشغف شديد، وقدمها بوصفها ملصقاً هاماً من ملصحات الرواية ونوعاً من التسجيلية للتغريب فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية، إلى أن تنتهى حياة «فاروق الضولى» فى الرواية، وهو صاحب الرؤى شديدة الإنسانية والكنية على يد زوجته باستخدام السكين كما رأينا العواطف اللتالية فى الفترة الأخيرة، والتى انتشرت فى كل مكان.

الحيلة الفنية فى الرواية

وجدير بالملاحظة أن الكاتب شاء أن يقدم بطله المأسوس «فاروق الضولى» وهو العائد إلينا من روايته الأولى «المهاجرة» وهو المؤلف الذى

يخاطبه البطل دوماً، ويستشيريه، ويلومه، ويناقشه، بينما المؤلف يصبح موافقه، ويعيد صياغة شخصية بطله من خلال ذلك الحوار الداخلي بينه وبين المؤلف المفترض. ومن هنا أصبح القارئ أمام شخصية شديدة التركيب ذات أبعاد... أولاً - البطل الذي يروى الكاتب الرواية على لسانه، وثانياً - ذلك المؤلف أو الينا العليا، أو الصغير، أو القدر، وثالثاً - الكاتب نفسه، فذلك التركيب الذي يتداخل في الرواية يمثل أحد الحيل الفنية والأسلوبية التي لجأ إليها الكاتب، لكي يظف من حدة الواقع بصرامته وجلافته في رواية «كوميديا العوبة»، وكان الكاتب يصور بطلاً إفريقيًا قديراً يسير حثيثاً إلى حقله الناتج من مواطن ضمهله اللاتئة، وهو ما رأينا عليه «فاروق الخولي»، الذي لم يعصمه وعيه من الانحدار إلى حقله، ولم تعصمه ثقافته، لأن ليس بالوعي وحده يمكن أن يحيا الإنسان المثقف وسط تلك التشنجات الكبرى، التي تحيط بنا، فهي تشوهات أصابت البنية الاجتماعية الداخلية للإنسان المصري.

ورغم أن الكاتب قد صور بطله بريقاً ومندهشاً، إلا أنه كان يعرف الأسباب وكثيراً ما ألقى بها معلم التاريخ الذي أحرق اللعنات التاريخية المزيفة ذات يوم، وبلغ ثمنها من وظيفته وأمانه الشخصي، وأخيراً بحثه عن عمل بعد تعطله، ووجهه إلى قبول العمل في الخارج، ذلك العمل للوقت، الذي تحول به إلى صاحب للعملة الصعبة، مثله مثل أي شخص غير واع. كذلك لجأ الكاتب إلى تصوير شخصية «زينات» حبيبة البطل في إحدى مراحل حياته، وهي الأثني الموهوبة، المتهمة المشاعر، والتي تحولت بفعل التدهور الاجتماعي إلى شبه عاهرة، في ظل زوج غير موجود، وأولاد ثلاثة، وهي عاهرة من النوع المعاصر، التي يكون لها وظيفة صباحية لا تستطيع أن تكمل بها مطالب حياتها، ومن ثم كان حسنها الخاص تجاه «فاروق» الذي أحبها من قبله، ويعد هويته من الخارج استمراراً لطبيعتها المكتسبة كعاهرة، فلقد عاد - في نظرها - ومعها الأموال إذا حاولت الاستحواد عليه وهو الحالم والمصرور، والذي يتخبط في ثنايا حياته الكئيبة التي

صورها الكاتب جيداً. لكن المؤلف الداخلي شاء أن يبنه البطل ويوظفه من مغبة الاستسلام للعوالم فقط وزينات هي من أذاقته الحب، كما أذاقته المرار من قبل.

مؤثرات هامة في الرواية

أهم المؤثرات التي يلاحظها القارئ في كوميديا العوبة، تلك المؤثرات الثقافية التابعة من رؤية البطل/ الكاتب/ المؤلف للتاريخ، فمعظم ما نرى في الكتب هو التاريخ الدعائي الرسمي، الذي يلقي في أجهزة الإعلام وعبر البث اليومي المباشر، لكن التاريخ الحقيقي كما حاول الكاتب أن يشير إليه، ومن ثم يوصله، لم يكن هو هذا التاريخ المدون. ولعل الروائي - محمود حنفي - عمل قاصداً على تحقيق ذلك أمام قارئه بشتى الطرق، مثل حرق الكتب، واستدعاء بعض الشخصيات التاريخية عبر المونولوج الداخلي لكي يجاورها مثل شخصية «عمرو بن هشام» الذي اشتهر بأبى جهل، وشخصيات أخرى كثيرة تحسرت في الرواية وضمع الكاتب على استنهاها الكثير مما يريد توصيله.

والرواية بشكل عام تحمل رؤية كاملة للمؤلف والروائي والكاتب ذاته، وهي رؤية إنسانية لم تقف عند السائد، وإنما رصدت طبائع وبخائل الأشياء عبرها، فالقضية في الرواية ذات مستويين:

- الأول يتمثل في المستوى الخارجي الذي يتحرك على أرضه الراوي/ البطل بين من يصيطون به، الزوجة والأولاد، والأصدقاء الذين فسدت نفوسهم، حتى قتلته زوجته الرعناء.

- الثاني، المستوى الداخلي الذي يتحمل الهموم الكبرى التي يذو بها، والتي لم تقف عند مشكلة الوطن أو التغيرات في العلاقات

الاجتماعية الحادة فقط، وإنما كان لها بعد نفسي وروحي قاد البطل من النقيض إلى النقيض، وهو القلق دوماً، والمسالمة دوماً.

وتعتبر هذه الرواية عملاً جيداً اعتنى فيه الكاتب بفهم طبيعة الفن الروائي الذي يتحمل الكثير من المنجزات الثقافية مثل حركة المجتمع والتاريخ، والرؤى الفلسفية والفكرية، وإن كان قد انتهى ببطله تلك النهاية للمساوية - فإن ذلك يشي بطريقة أو بآخرى برؤية الكاتب لواقعنا المزوم، والذي لم ير وسيلة واحدة لتجاوزه سواء من الداخل أو من الخارج، وكان الرواية تسجل في مرحلتنا

هذه سقراط الوعي تحت مؤثرات الدمامة والجلالة والأناثية، وهو ما يظهر في كل يوم.

والجمال الذي ظهر في حياة «ساروق الخولي» بطل الرواية تمثل في شخص «زينات» التي أحبها من قبل والموهوبة، لكنه لم يكن جمالاً حقيقياً، كان زائفاً، ولم يتجاوز البطل حياته ليحتفظ بها، بسبب رؤيته لتلك الزيف والضراب الروحي الكامن وراء تلك الهالات الجميلة وسط حياته المجدبة.

ولابد أخيراً من الإشارة بالعمل رغم توصيله لتلك الرؤى شديدة التشاؤم.



تضاييا الأدب المقارن فى مؤتمر دولى

هذا المشروع . وهى الرحلة التى يمكنك عليها حاليا . فتقدم على الإثباتات والدلائل اللغوية التى تؤكد التأثير الكبير للفتين المصرية القديمة والكنعانية على اللغة اليونانية.

وتقدم نظرية صارتن برنال على وجود نموذجين رتب إليهما الحضارة اليونانية هما: «النموذج القديم» المتمثل فى الحضارتين المصرية القديمة والفينيقية، وبالنموذج الأخرى الذى يتمثل فى الثقافة الآرية التى تنحدر إلى شمال أوروبا.

وقد استمرت أعمال المؤتمر على مدى ثلاثة أيام، فى الفترة ٢٠ - ٢٢ ديسمبر ١٩٩٥، ودارت محاور المؤتمر (نظرية الأدب المقارن)، و(دراسات تطبيقية حول الأدب المقارن)، إضافة إلى محاور (الترجمة) و(اللغويات).

عبد المجيد حفون . من الجزائر . ممثلا للوفد المصرية للمشاركة فى المؤتمر، والدكتورة فرنسيسكا كوراو . من إيطاليا، ممثلة للوفد الأجنبية.

وأعقب ذلك محاضرة عامة ألقاها الأستاذ سارتن برنال حول «الأصول المصرية القديمة والسامية الغربية فى اللغة اليونانية». وقد أشار فيها إلى نظريته حول كون الحضارة اليونانية القديمة تتلجا لتأثيرات من الحضارتين المصرية القديمة والفينيقية، على نحو ماعرض هذه النظرية فى كتابه (أثينا السوداء) الذى يشير إليه على أنه مشروع يتضمن أربعة أجزاء لم ينشر منها سوى جزئين:

يتضمن أولهما عرضا تاريخيا للقصيدة، أما الثانى فيقدم أدلة أثرية من العصر البرونزى، أما للرحلة الثالثة من

على مدى ثلاثة أيام، عقد فى جامعة القاهرة مؤتمر دولى حول «تضاييا الأدب المقارن فى الوطن العربى» تحت رعاية الأستاذ الدكتور مفيد شهاب . رئيس جامعة القاهرة، والأستاذ الدكتور محمد حمدي إبراهيم . مدير كلية الآداب.

وقد بدأ حفل الافتتاح يوم الأربعاء ٢٠ ديسمبر ١٩٩٥ بكلمة ترحيب ألقاها الأستاذ الدكتور أحمد عثمان . أمين عام المؤتمر، رهب فيها بالسادة الفسيوف وأشار إلى أن المؤتمر نتاج لجهود طويلة بذلتها كل من جامعة القاهرة وكلية الآداب بالإضافة إلى الدور الذى قام به مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة وقد بدأ الحفل بكلمة رئيس الجامعة . ثم كلمة عميد كلية الآداب، ثم كلمة مدير عام المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الأستاذ محمد دلبلى ممثلا لأمين عام جامعة الدول العربية. كما تحدث الدكتور

تحدث عن معنى صلاحيية هذه الفكرة للتطبيق في كل من فلسفة الدين من جهة وعلم الجمال الأدبي من جهة أخرى، ويخلص في بحثه إلى أن عجز اللغة لا يؤدي بالضرورة إلى الصمت إزاء ما لا يمكن التعبير عنه، ولا كان الصمت قادرا على التصديق من خلال الصمت حسب.

وفي دراسة حول (إعادة تشكيل خريطة الراي بعدما لمتاحه الفيضان) قسامت د. ماري تيريز عبد المسيح بعرض عمليين هما (جسديتي دنله) لإبريس على (الجماعة الدبار) لجمال مسجوبو، وتناولن بطلين بخرطان لممارسة حياة الترحال الدائم بعدما غرقت مياه النيل يلتقيهما في الراي، وتكون الرحلة بين شمال المتوسط وجنوبه عبر حضارتين مختلفتين، مما يكسب البطلين منظورا معارضا ذا أفاق تاريخية. كما تلاحظ أن الرحلة هي محاولة لإعادة صياغة الهوية القومية لكل من البطلين، إذ أن الهوية في النص يتجدد تعريفها عبر التاريخ.

وتقدم د. غرام مهنأ بحث عن أثر الشاعر الفرنسي رامبو على شعراء السبعينيات في مصر، وقد وضعت يدها على نصوص كثيرة لهؤلاء الشعراء، تمت بسبب مقربين إلى عناصر لغوية وفنية في شعر رامبو.

وفي ختام كل يوم كانت تعقد مائدة مستديرة لمناقشة أهم القضايا المطروحة للجدل. ففي اليوم الأول دارت المناقشات حول (نظرية الأدب المقارن) ومفهوم

وقد تقدمت د. هدى الصمصمة بموضوع حول (الترجمة من العربية إلى الإنجليزية في إطار ما بعد الاستعمار) وتحدثت عن صورة العرب للشعوب في الترجمات الغربية التي تقدم نماذج لمصور سلبية للمرأة في المجتمع الشرقي. وبحثت للتحفة إلى إيجاد حل تساهم من خلاله للترجمة في تقديم صورة أفضل للعرب والواجب ترجمتها، وقضية النشر في الغرب

كما قدمت د. نادية الخولي بحثا حول (خطاب الحكايات الخرافية) فأشارت إلى أن الحكايات الخرافية أصبحت موضوعا يلقي اهتماما فنيا جادا، وركزت على أنماط الحكايات الخرافية من خلال كتاب «بيسرو» للفرنسي (القرن ١٧) وأعمال «الأخوين جريم» (أوائل القرن ١٩)؛ مشيرة إلى خضوع هذه الحكايات عند تسجيلها وتكوينها للقيم المجتمع البرجوازي حينذاك، ثم انتقلت إلى كتاب الحكايات الخرافية في مصر، مشيرة إلى كسامل الكيلاني باعتباره أول مترجم للنصوص الغربية، حيث لاحظت اعتماد معظم الترجمات على نقل الحكايات دون تبليغها بما يتوافق مع السياق العربي.

وقد قدم الشاعر حسن طلب دراسة بعنوان «لغة الجزء» استقصى من خلالها نماذج من التراث الشرقي والغربي تتناول فكرة عجز اللغة البشرية عن التعبير تماما عن البعد الروحي للإنسان في التجارب الصوفية والمشرقية عبر العصور. كما

ومن أبرز القضايا التي تمت مناقشتها، قضية الترجمة وكيفية تحويل حاجز اللغة إلى معبر بحيث تصبح الفواصل نقاط التقاء وتعارف. كما تمت الإشارة إلى تعديد الترجمات للنص الواحد، ويخلص البعض إلى أن المشرق ترجمته والمغرب ترجمته. وفي هذا المجال تسأل د. سعيد العلوش: لماذا نترجم؟

هل للناطقين بالعربية أم لمزيجي للغة؟ كما أشارت د. رجاء ياقوت إلى مشكلة الترجمة والتلقي، حيث تبرز الترجمة مشكلة الاتصال بين الثقافات، فالنص المترجم له نفس الصفات إلا أنه يختلف في تأثيره بين قارئ وآخر باختلاف العصر والظروف السياسية.

وتقدم د. فريال غزول بحثا حول «هجرة كتب صدرت مؤخرا في الأدب المقارن (منذ منتصف السبعينيات وحتى منتصف التسعينيات)، وخلصت من دراستها بملاحظة أنه قبل عام ١٩٧٠ كانت الدراسات التي تنو حول الأدب الأوربي هي الطاغية أما الاهتمام بغيرها فكان يأتي عرضا، أما في الفترة الأخيرة فقد أصبح للأدب والنقاد غير الأوربيين دور في الحركة الأدبية والنقدية الأوربية.

وحول مفهوم العالمية (الأدب المقارن بين الثابت والمتحول)، تناولت د. أصينة رشيد مفهوم العالمية في علاقته التعارضية مع الثابت وعلاقته الجلية مع المتحول، حيث لاحظت أن منهج المقارنة يساعد في استخراج عناصر «العالمية» من حيث الشكل والمضمون.

التصويص منذ القرن الثاني عشر وامتدّ عرض ابن رشد من مصابرة أفكاره. وفي ختام كلمتها، دعت المتحدة إلى تأسيس نظرية جديدة للادب المقارن من مدخل (إيستيمولوجي) معرفي، بدلا من المذاهب (اليولييتيقية) السائدة.

وفي الجلسة الختامية للمؤتمر، تم استعراض أهم الأبحاث التي قدمت في المحاور المختلفة، كما تضمنت الجلسة أهم التوصيات والقرارات التي تم التوصل إليها من خلال المؤتمر، ومنها:

- أن يتم عقد مثل هذا المؤتمر كل عامين، وأن يكون عنوان المؤتمر القادم والذي يعقد عام ١٩٩٧ هو: (الأخر في الادب العربي القديم والحديث).

- العمل على تنشيط الرابطة العربية للادب المقارن والتي تضم أعضاء من كافة أقطار الوطن العربي،

- الدعوة إلى تأسيس جمعيات الادب المقارن في الوطن العربي، وتعميد روابط التعاون بين الدراسات الأدبية المقارنة.

- إنشاء مجامع متخصصة في الادب العربي الحديث، وتوحيد المصطلح في الترجمة والتعريب من خلال المجمع اللغوي.

- العمل على تسهيل إجراءات تبادل الكتب بين الدول العربية: وتخفيض أجور شحنها.

ايسان الغفري

الأصلية وعدم نقلها عن ترجمة من لغة أخرى، في حين أكدت د. هدى الصدة على ضرورة قيام المترجم بكتابة مقدمة يشرح فيها منهجه وأسلوب ترجمته وفهمه للنص الأصلي.

ودار لقاء المائدة المستديرة الأخير حول محور «اللغويات المقارنة»، فقام الأستاذ هارون برنغال باستعراض لما للادب العربي من أثر كبير على الأدب الغربي، وبخاصة في فترة العصور الوسطى، وتبدى ذلك في تأثير اللغة العربية على اللغة الإسبانية إضافة إلى دور الأدب العربي في نهضة الرواية الإسبانية والأوربية بعامة. كما أشار إلى التركيب النصوي العربي وأثره في اللغة الإسبانية. وقد أوضح د. محمود فهمي هجازي أنه من الضروري لحركة الترجمة أن تبحث في المصطلحات، حيث أن صناعة المعاجم مصالحة في غاية الأهمية.

وقد قامت د. منى أبو سنة بطرح قضية (حوار اللغات) كمفهوم يتدرج مع (حوار الثقافات)، وأشارت إلى أن الحوار يشترط اللدية والقدرة على نقد الذات لا التأثير على الثقافة الأخرى أو الهيمنة عليها، بحيث يبدى الحوار إلى التطور والتفاهم. وقد أرجعت للتحديث عدم توفر شرط اللدية في الحوار بين اللغة العربية واللغات الأجنبية إلى الفكر العربي السائد، حيث يهيمن فكر على آخر ويمسسه، ويمثل لذلك قضية تكوين

(مابعد الاستعمار)، حيث لفت د. حسان الخطيب الانتظار نحو أهمية إيجاد نزمة نحو الكونية والتخلص من المركزية الأوروبية بدلا من التعلق بالمفاهيم والمصطلحات الجديدة. وقد وجد د. صلاح فضل أن الدراسة المقارنة لم تتخلص من وطأة التاريخ إلا بفضل مناهج التحليل النقدي ابتداء من تيار البنيوي ومابعدها. أما د. صبرى حافظ فقد لاحظ أن تغير مفهومنا للادب بشكل عام أدى إلى تغير مفهومنا للادب المقارن، وبخاصة فيما يتعلق بمفهوم التلقي والنتاج.

وتناولت المائدة المستديرة الثانية قضية الترجمة التي ناقش فيها الأستاذ المفرد فرج مشاكل ترجمة الحوار المسرحي الذي يجب أن يقوم على التعبير المباشر كما دعا إلى إيجاد مجال ترجمة متخصصة بالمسرح. ومن جهة أخرى، أكد د. على إبراهيم نجيب على ضرورة إيجاد ترجمة للمصطلحات بآدم بها متخصصون في المجالات المختلفة. كما أشار إلى أن عملية الترجمة تتضمن هويتين هما الهوية الناقلة والهوية المتلقاة مما يفرض من صعوبة الترجمة. كذلك تحدث كل من د. ماهر شفيق فريد ود. محمود السيد عن تجربتهما الخاصة في ترجمة الشعر، وكلما إلى أن ترجمة الشعر في إبداع جديد للصيدة. ودعا د. محمود رضوان ناطقا إلى ضرورة الانتفاء على ترجمة النصوص من لغاتها

قضايا المرأة البدعة وهمومها في المعرض الأول لكتاب المرأة العربية بالقاهرة

قامت كل من دار المرأة العربية للنشر بالقاهرة (نور). ونور جمعية المرأة العربية في بيروت - بإقامة المعرض الأول لكتاب المرأة العربية الذي عقد في الفترة الواقعة ما بين ١٧ - ٢٠ نوفمبر ١٩٩٥، بمركز الهناجر للفنون بأرض المعارض بالجزيرة. وكان الهدف الأساسي من إقامة المعرض هو لفت الانتباه إلى الكتاب بوصفه وسيلة مهمة لتسليط الضوء على وضع المرأة في الوطن العربي، ولعرض نتائج المرأة العربية من فكر وإبداع مما صدر حديثاً عن دور نشر من مختلف الأقطار العربية. وقد أتاح

المعرض فرصة لالتقاء الباحثات والباحثين والاديبات والادباء واساتذة الجامعات والطلاب والمنظمات الأهلية المعنية بقضايا المرأة؛ خاصة من خلال الندوات التي واكبت المعرض، والتي أقيمت فيها أوراق بحث تدور حول قضايا المرأة، فضلاً عن الأمسيات الثقافية التي شاركت فيها نخبة من الكاتبات العربيات اللاتي قدمن شهادات ومختارات من أعمالهن.

بدأ المعرض أعماله بكلمة ألقتها د. هدى زريق، رئيسة مجلس المؤتمرات لدار (نور)، كما ألقى الأديبة سلمى الخضراء

الجويس، ضيفة الشرف، الكلمة الرئيسية ل حفل الافتتاح؛ ثم بدأت أعمال الندوات صباح اليوم التالي بندوة عنوانها (المرأة العربية والأدب المعاصر). تضمنت عرضاً لأربع أوراق بحث وكان عنوان الورقة الأولى (دراسة تاريخية حول تطور نظرية السيرة الذاتية) للدكتورة هدى الصدة من مصر، تناولت فيها مفهوم الكتابة باعتبارها فعلاً إيجابياً؛ وباعتبارها عند المرأة شكلاً من أشكال المقاومة تكسر به العزلة المفروضة عليها. كما قدمت عرضاً لتطور نظرية السيرة الذاتية في الثقافة الغربية، مع تناول مفاهيم السيرة وعلاقتها بالتاريخ، والتفريق

محرم، وهي حول صورة المرأة في روايات ثلاثة كتاب يتناولون إلى ما أطلقت عليه (الطليعة الأدبية)، وهم «مختصر القفاش» و«عادل عصمت» و«علاء خالده». وقد ركزت على فكرة التشكل الثقافي والاجتماعي للجنس (Gender)، وتضمنت عن ازواجية نظرة المجتمع للإبداع والمبدعين، كما أشارت إلى ذاتية المنظور في روايات الكتاب الثلاثة.

وقد جرت ندوة بعد ظهر اليوم ذاته حول « التشكيل الاجتماعي والثقافي للجنس (Gender) »، وتم تطبيق على أربعة محاور تناولت:

١. محور الإعلام:

استعرضت من خلاله د. خولة مطر من البحرين صورة المرأة في الإعلام العربي، حيث أشارت إلى سيطرة الفكر الذكوري والثقافة البديوية التقليدية التي تفرض رقابة مسبقة على الإنتاج الفكري وتكرس وضعية المرأة وبنياتها، فتظهر المرأة في الإعلام بصورة هامشية.

٢. محور التعليم:

عرضت من خلاله د. ملك رشدي من مصر الصورة الاجتماعية للمرأة في التعليم الابتدائي المصري مشيرة إلى نماذج موجودة في مقررات التعليم



ركز في بحثه على اللغة باعتبارها أداة من أدوات الهيمنة وسياسة لإحكام سلطة الرجل على الخطاب. كما دعا إلى إعادة القراءة بشكل يكشف عن الاختلافات الجوهرية بين إيديولوجية الخطاب وطبيعته الذكورية؛ وبين الأدب النسائي الذي يوظف آليات القبح والإبدال لتحرير المرأة من الرؤية الذكورية بتقديم النص من خلال منظور للمرأة.

أما الورقة الرابعة فقد تقدمت بها الدكتورة سمية رمضان من

بين مصطلحي السيرة الذاتية والسيرة الفبرية. ثم انتقلت إلى عرض نماذج للسيرة التي سطرها أفلام كاتبات عربيات، مشيرة إلى سيرة مفكرة ثابت وإلى هي زيادة التي تمثل مراسيتها حول ملك حلفي فاصف سيرة غريبة عن ملك وسيرة ذاتية لكاتبها في الورقة نفسها.

وتناولت الورقة الثانية

موضوعاً بعنوان (للمرأة والنقد الحديث) للدكتور محمد براءة من المغرب. وقد ركز فيها على مساهمة سبع ناقدات عربيات في حركة النقد الحديث، ومن: أمينة رشيد وسيزا قاسم وسامية محرز وفريال غزول ورضوى عاشور وسمية رمضان واعتدال عثمان. وقد ميز د. براءة بين ثلاثة اتجاهات في النقد، هي النقد الانطباعي والنقد المزلج والنقد المعرني ودعا إلى استشراف نقد تحرري أنثوي عربي يشكل نوعاً من التراث تعتمد عليه للمرأة في إعادة تحليل قضاياها.

وفي الورقة الثالثة تناول د.

صبري حافظ من مصر صورة الرجل في روايات الكاتبات، وقد

الايتاذي المصرى التى تقتصر فيها صورة المرأة على كونها معلمة أو أمًا مما يساهم فى تدعيم العلاقات غير المتكافئة بين الجنسين فى المجتمع. كما أشارت إلى مساهمة التعليم فى تدعيم مفاهيم الطاعة والسلطة بدلًا من حث التلميذ على التفكير والإبداع.

٣ - محور الصحة: تمتثل فيه د. سهير موسى من مصر عن صحة المرأة فى الريف والحضر ولور التنمية فى تحسين الأوضاع الصحية للمرأة. وقد تم فى أثناء مناقشة الورقة إثارة موضوع ختان اللتيات وما له من مضاعفات صحية ونفسية سلبية.

٤ - محور القانون: ناقشت فيه د. فريدة البنانى من المغرب مفهوم القانون، وأشارت إلى كون القانون مأخوذًا من الفقه الإسلامى لا الشريعة الإسلامية، أى أنه نص قانونى يتم إضفاء القدسية عليه استنادًا على اجتهادات فقهية مذهبية. وأكدت بالتالى أن القوانين المطبقة فى العالم العربى ليست قوانين مقدسة وإنما وضعية، وإذا كان القانون الشرعى ثابتًا، فإن

القوانين التشريعية الفقهية تكون خاضعة للتغيير.

وقد قامت رئيسة الجلسة د. ثريا التركى بتحديد مفهوم الجنس (Gender) على أنه التشكيل الاجتماعى والثقافى لهوية الفرد، ويكون بالتالى مفهوما متغيرا بتغير أبنية السلطة.

وفى اليوم التالى، عقدت فى الصباح ندوة (المرأة فى الأدب الشعبى) وقد بدأتها د. نجيلة إبراهيم من مصر ببحث عن (سيرة الأميرة ذات الهممة)، مشيرة إلى أنها للسيرة الوحيدة التى سلمت زمام البطولة لامرأة، وفى تعكس حركة الوعي الشعبى فى فترة تاريخية معينة خاصة أن البطل فى السير الشعبية يمثل تكوينًا رمزيًا ينقل رؤية جماعية مثالية. وتناول الأستاذ فاروق خورشيد من مصر موضوع (المرأة فى السير الشعبية)، وعرف من خلاله السيرة على أنها تعبير تلقائى عن التجارب الشعبية الشائرة، مثل معركة العبودية والمساقاة والحرية التى تتناولها سيرة عنترة، وقد ركز الأستاذ خورشيد على قيمة المرأة فى السير

الشعبية باعتبارها أمًا وعرض الأستاذ عبد الحميد حواس من مصر صورة «المرأة فى المرويل والأغاني الشعبية فأشار إلى سيادة صوتين فى الغناء الشعبى العربى وهما صوت جمعى مشترك يمثل الحص السائد العام، وصوت خافت مباين مخالف للصوت الجمعى المشترك، وذلك من خلال عرض نماذج لأغان شعبية من مختلف الأقطار العربية. واختتمت الجلسة بورقة الأستاذة حسناء حمزاوى من تونس عن (المرأة فى الحكايات الشعبية)، وقد ركزت فى بحثها على صورة المرأة فى الحكايات الشعبية التونسية من خلال عرض نموذج يعكس العلاقات بين الجنسين، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن تغيير وضعية المرأة يرتبط بتغيير الذمانيات المتعلقة بها.

وقد أعقبت ذلك ندوة (الحركات النسائية العربية)، التى تناولت كلا من الحركة النسائية فى المغرب (قامت باستعراضها لطيفة أجبایدى)، والحركة النسائية فى البحرين (سبيكة النجار)، الحركة النسائية فى فلسطين (إيلين كساب)، والحركة النسائية فى

مصر (شاهدة الباز). وقد استعرضت كل ورقة من الأوراق المقدمة موجزاً لحركات التحرر النسائية في المنطقة العربية، إلا أن المناقشة التي تلت تقديم الأبحاث اعترضت على مفهوم (الحركات النسائية العربية) باعتباره أنه لا يوجد في الواقع حركة تحرر نسائي في الوطن العربي بالمفهوم الشامل.

وقد أعقب الندوة صدور بيان أعرب فيه الحضور عن تضامنهم مع النساء اللاتي تم فصلهن من العمل في البحرين بعد توقيعهن على وثيقة تطالب بالديمقراطية، وحرية المرأة في العمل والتعليم، حيث طالب البيان بإعادتهن إلى أعمالهن.

وفي اليوم الأخير (الأحد ١٩ نوفمبر)، تم عقد ندوة (للرأة والنشر في الوطن العربي)، وفيها جرى استعراض النشر في القطاع الخاص في المغرب (ليلى الشساوئي) والنشر في القطاع الخاص في لبنان (رنا إدريس) والنشر في دار متخصصة لكتب المرأة (حسبلاء مكداشي) من لبنان)، وأخيراً النشر في القطاع العام في مصر.

وتم في مساء اليوم نفسه عقد الندوة الأخيرة التي دارت حول

مؤتمر بكين، وقد شاركت فيها جيهان أبوزيد وهي من مؤسسات جمعية (بنات الأرض) في مصر، وكذلك فريدة البناي من المغرب ودلال البزري من لبنان. ودارت المناقشات حول التجاهل الذي لاقتته المنظمات النسائية العربية غير الحكومية من جهة، وغياب التنسيق بين هذه المنظمات من جهة أخرى. كما أشارت المشتركات إلى أهم توصيات مؤتمر بكين، مثل الاستعاضة عن مصطلح المساواة بمصطلح الإنصاف والتكافؤ. كما تمت الإشارة إلى (قانون الأحوال الشخصية في أرض الإسلام) الذي عرض في مؤتمر بكين، وهو مشروع تم إعداده في المغرب من وجهة نظر المرأة.

وقد واكب المعرض والندوات عقد أمسينتين ثقافيتين اشتركت فيهما مجموعة متميزة من الكاتبات العربيات من: هدى بركات من لبنان، واعتدال عثمان من مصر، وإحلام مستغانمي من الجزائر، وفوزية أبوخالد من السعودية، وليلى أبوزيد من المغرب وعروسية الخالوتي من تونس، وهالة البدرى من مصر. وقد قامت

كل منهن بعرض شهادتها حول تجربة الكتابة مع قراء مختارات من كتاباتها.

وفي يوم الاختتام (الاثنين ٢٠ نوفمبر)، بدأ حفل الختام بكلمة تحية موجهة إلى دار «نور» القاهما د. قسطنطين زريق، ثم أعقب ذلك توزيع جوائز أفضل الكتابات للفترة ما بين ١٩٩٢ - ١٩٩٥. وتهدف هذه الجوائز إلى دعم دور النشر وتشجيعها، إذ يتم شراء مائة نسخة من كل كتاب فائز وتوزيعها عالياً. وقد فازت بالجوائز ثلاث كاتبات عربيات هي: رضوى عاشور من مصر، وقد نالت الجائزة الأولى عن عملها ثلاثية (غرناطة) و(رمية) و(الرحيل). أما الجائزة الثانية فقد نالتها إحلام مستغانمي من الجزائر. في حين كانت الجائزة الثالثة من نصيب بليغة الناصري من العراق عن مجموعتها القصصية (وطن آخر). وقد تم تأجيل جوائز العلوم الاجتماعية لعدم ورود مواد كافية.

وفتاً، فقد أتاح المعرض لآ يروي على عشرين دار نشر عربية الفرصة لعرض كتابات المرأة العربية ومساهماتها في الحركة الثقافية.

هالة كمال

بيتينا وفنّها المسرحي

اسمها بيتينا ديترايه.. سويسرية - ولدت في بازل.. درست الثانوية العامة، فالاداء الحركي الصامت، ثم الرقص.. وبعد الانتهاء من دراستها بمدرسة الدراما، استكملت دراستها للتمثيل في مجالي السينما والتلفزيون. عملت لمدة أربع سنوات في الاوبرا بزيورخ، واشتغلت بالتمثيل والإخراج في بعض الاعمال التلفزيونية في السنوات الأخيرة، وتمارس الآن الفناء والتمثيل والإخراج المسرحي.

من أهم إنجازاتها الفنية إنشاءها لفرقة نسائية غنائية تعد - حاليا - من أهم أشهر الفرق الموسيقية الغنائية في سويسرا.

مثلت (بمسرح الفن) في موسكو إحدى نموهن تشيكوف المسرحية، وتعلمت من الفنانين الروس وأساليبهم الكثير في فنون التمثيل المعتمد على تعصير مناهج المصالح المسرحي الكبير: كسمنطين ستانيسلافسكي، وشاهدت في روسيا العديد من التجارب المسرحية الهامة التي استفادت منها في عملها المسرحي.

عندما قدمت عرضها المسرحي الأخير بمهرجان للمسرح التجريبي الدولي السابع «أمارلونا» شاهدنا معزولة من الاداء المسرحي المعتمد على النهج المسرحي لستانيسلافسكي ولكن بمنظور عصري يقترّب من الاداء

التمثيلي اليومي غير اللبالي فيه، والذي لا يعتمد على الإيهام بالواقع، بقدر ما هو مستند إلى الصديق الفني، وقد فاز هذا العمل للمسرحي بجائزة أنغمل ممثلة عن عام ١٩٩٥ حيث اقتسمت الجائزة الممثلة كرسيتينا السويسرية مع الممثل الكويبة في عرضها المسرحي الرائع «العذراء الحزينة»^(١) ومسرحية «أمارلونا» هي رحلة داخلية لممثلتين وصلت إلى مرحلة الشيخوخة، ويمكننا في دار المسنين .

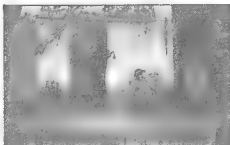
تقول بيتينا:

«عندما عدت إلى سويسرا بعد رجعتي إلى موسكو مثلت للتلفزيون أعمالاً معظمها كوميدية أو تحمل

نستج من صنع الصراوات
والحكاياء والأساطير فنا مسرحياً
جميلاً. كانت تؤمن بأن تقديم
«حدوتة» أو «حكاية» عبر صياغة
درامية ومسرحية جميلة وراقية،
يناسب ذوق الكبار وسيستمتع بها
الصغار. والسؤال المطروح:

أى مسرحية جيدة يمكن أن
يستمتع بها أطفالنا؟

«- اننى على يقين - من أن
هناك نوعاً من الفن المسرحي للكبار
لا يمكن للصغار مشاهدته سواء كان
كلاسيكياً أو عصرياً، ونلاحظ من
خلال هذه الأعمال أنها تعكس بعض
المفاهيم سواء كانت سياسية أم
نفسية والتي لا تحتاج الطفل إلى
مشاهدتها لأن له عالمه الخاص به.
وفى ظنى أن بعض الأعمال
الأوبرالية يجب للأطفال مشاهدتها
والاستمتاع بها كثيراً مثل «الفلوت
السمرى» لهورتسبارت، وعلى
النقيض من ذلك لا يجب الأطفال
بعض أعمال فيردي الأوبرالية. إنك
إذا سرت قصة أو حدوتة، وبدأت
روايتها للأطفال بحب بالغ، تغلفها
بعض القيم والمفاهيم الأخلاقية
الجيدة دون إشعارهم أثناء روايتها
أنك تقوم بتعليقهم قيمة أو رسالة



بيتيينا في إحدى عروضها المسرحية بالحدود

المترج/ الطفل من مشاهدة هذا
العرض المسرحي. لقد استمتع بهذا
العرض المجاني آلاف الأطفال
المصريين في بلادنا.

تقول بيتينا:

- لم أهتم اهتماماً خاصاً
(بمسرح الطفل) إلا وأنا في السابعة
عشرة عندما عملت مع أشهر فرقة
مسرحية في (بازل) وهي فرقة
(مسرح الشباب). لم يهمني ما كنت
أقوم به من أعمال التليفزيون
والإخراج به بقدر ما كان يهمني أن
أعرض للأطفال مسرحاً في أوقات
ما بعد الظهر، وهذا هو عملي
الرئيسي كممثلة بسويسرا».

ومنذ بضع سنوات عندما ذهبت
الممثلة بيتينا إلى أحد العابد لقضاء
بعض الوقت استوحجت هناك ما
شرعت في البدء بالتفكير فيه، فقد

الطابع الكوميدي، ورغم أنني قد
قمت بتمثيل بعض الأعمال
التراجيكية؛ إلا أن عشقي الكبير هو
الكوميديا، إننى أعد نفسي ممثلة
كوميديا، والأهم من ذلك كله أنني
مثت بعض النصوص للأطفال في
سن المراهقة، وكمخرجة قدمت آخر
أعمالى المسرحية «أما رادونا»

بمصر. وقبل ذلك جئت لحصر للمرة
الأولى لتقديم حفل موسيقى لغريق
غنائى مكون من ثلاث مسخنيات
أوبرالية مصرية وثلاث سويسريات
بمركز الهناجر للفنون».

عادت بيتينا ثانية إلى القاهرة
لتقدم عملاً مسرحياً للأطفال بعنوان
«الأميرة والوردة - الزرقاء» وقدم هذا
العمل المسرحي الهام بداية في
القاليم مصر، وعرضت هذه التجربة
المسرحية الفريدة لجماعير أطفال
مصر للمهرومين من أى متعة ثقافية،
حيث تحولت فرقة (مسرح الطفل
المصرى/ السويسرى) التي كونتها
المؤسسة الثقافية السويسرية
بالقاهرة (بروهلسيا) لتقديم هذا
العرض في محافظات مصر من ٢٦
سبتمبر حتى ٢٧ أكتوبر من العام
الماضى بدءاً بالإسكندرية وانتهاء
بمصور الثقافة ومركز الهناجر
للغنون بالقاهرة حتى لا يصرم

أو رسالة أخلاقية بطريقة مباشرة فسوف تنجح - كمخرج وفنان مسرحي في الوصول إلى قلب الطفل وعقله وروحه سواء كان طفلاً أو متفرجاً أكثر نضجاً.

إننى عندما أتعامل مع فنى أشعر أن بداخله طفلة كبيرة. وإذا ما قمت بالإخراج المسرحي فإن ثمة قيماً فنية يجب أن أضعها في الاعتبار. فإذا أخرجت عملاً من اختياري «كروميرو وجوليت لشكسبير» على سبيل المثال - فإن اختياري هذا يعني أن لي بعض الأفكار الخاصة بي، أريد لها الوصول إلى المتفرج عبر هذا الفن المسرحي بأسلوب وتناول معيَّنين؛ حتى قصة الحب التي تتحدث عنها هذه المسرحية ينبغي تقديمها للجمهور بطريقة ومنهج يعتمدان على إيضاح أفكارى داخل هذا العمل المسرحي المتناول، وإذا لم تصل فكرتى للبعض من المشاهدين فليست مشكلتي. يصعب إرضاء جميع الأنواق، وبمهمتي الأساسية في عمل «كروميرو وجوليت» هو عرض ما وراء قصة الحب هذه، ومحاولة الوصول إلى وجهة نظر خاصة بي، تقوم بالتعليق ويترسّخ ما يعنيه شيكسبير من وراء هذه القصة.

ويعتمد هذا على نوعية اختياري للممثلين؛ فهل يتعامل معي ممثل بمخوره أداء كل ما أفكر فيه، أم أننى أتعامل مع جماعة أحوال استخراج أفضل ما لديهم بدلاً من أن أضعهم في أوار لا تناسبهم. في رأيي أنه ليس بمقدور المخرج أن يجعل مثلاً ما يقوم بدور لا تلائم معه أو يناسبه ولا يستطيع أدائه، فهذا ينعكس على أدائه بطريقة سلبية.

- أومن أن للفن علاقة دائمة بالحياة، ولكنى لا أريد أن أقوم بتقديم عمل مسرحي طرح إجابات جاهزة معدة للمشاهد الطفل، مع أني أملك من الرؤى التي تجعلني أطرح قيماً أخلاقية ما تزال تثير اهتمامي وتشغلني وتجعلني أفكر دائماً في عالم «بيوتوي» أمثل، إننى أحوال صياغة الأفكار عن الحياة والعلاقات الإنسانية والحب في أسلوب فنى ومنهج لا يقوم على المباشرة أو الرسالة الخطابية الفجة. ربما أكون مخطئة ولكنى أصنع مسرحاً يتناول الثوابت والحقائق النهائية. وأنا لا أحب أن أصنع للأطفال مشاهد يذرفون فيها الدموع أو تثير أحزانهم؛ ولكنى أحب أن أمتع الأطفال أفضل ما فيهم، أصور براحتهم بكل ما تزرخ

به من نبل وتلقائية يتناول يضع البسمة على شفاههم.

- أحسست منذ اللحظة الأولى عندما كنت أقدم مسرحي للأطفال الصغيد أنهم يقولون لي: «بيوتينا.. اعطنا أكثر!» وهذا شئ جديد بالنسبة لي. لقد شعرت أثناء تواجدى معهم بوجودي، أدركت أننى جئت إليهم كي أضعهم فنى لقاء أمل في حبهم. عندما مثلت دورى كمهرجة في هذه المسرحية «الأميرة والوردة الزرقاء» كنت أشعر بالمتعة عبر شعوري بمساحة هؤلاء الأطفال للحرومين إلى كل ما أؤديه. كان هذا حافزاً لي لزيادة التمايز معهم أثناء العرض للمسرحي واللعب معهم والارتجال والإتيان بلعب «أكروياتي» يحثهم على التفاعل مع بلغة تعتمد على الإنسان الذي يقع في داخلنا، يريد أن تهابه الآخر، ويستقر قهرتنا في شعور كل منا (فناناً ومتلقياً) بالسعادة التي يهبها لنا الفن.

- بالنسبة لنا ككرويين لقد مللنا كل شئ، حيث نملك كل شئ حولنا، والأشياء تمتلئنا وتضغنا في قلب دائرة من التشويق والتجديد. لقد مللنا كل شئ وأصبحتنا لا نتفاعل مع ما حولنا ولا ننهز بوجود ما يدور

أمامنا. كنت مرة من المرات أقوم بممثل حديث للطفل في سويسرا؛ ومنذ بداية العرض وكل جمهوري جالسون في هدوء. مع بداية دخول فوق خشبة المسرح، فوجئت بأحد الأطفال يقطع الصمت الرهيب ويسأل والدته: «متى ستنتهي هذه المسرحية يا ماما؟» وصدقتي لم يكن هذا بسببي لكن ذلك هو الحال عندما.

لقد مررت ببعض الظروف الصعبة في رحلتي من الإسكندرية إلى القاهرة عبر مدن وقرى الوجهين البحري والقبلي. واضطرتنا أحيانا إلى تقديم عروضنا المسرحية في مسرح غير تقليدي أو مكان حولناه مسرحا وقد نجحت هذه العروض كثيرا خاصة عندما رأينا رغبة العمال الأطفال في وجههم الراضية المبتسمة. وأصلباعتهم القوية في أثناء العرض.

كانت هذه بالنسبة لي تجربة جديدة من نوعها. لقد حاولنا التاظم مع هذه الظروف المفاجئة. ونجحنا في إيصـال تجربتنا لمئات الأطفال المصريين وحين وصلنا إلى القاهرة غدا الأمر بالنسبة لنا صعبا عندما كان علينا أن نقدم تجربتنا المسرحية في مسرح تقليدي لم تتعوده في عروضنا

المتجولة. وفي رأي أن أفضل عروضنا كانت في الإسماعيلية حيث كنا نعرض في مكتبة الطفل وجولنا الكتب ولعب الأطفال إلى جزء من منسج العرض المسرحي السينوغرافي وجلس الأطفال على الجانبين وأمامنا مباشرة. وتغالوا معنا طوال الوقت دون الحاجة إلى استخدام ميكروفونات لاسلكية أو إضاءة ملونة.

هل لك أن تتخيل أن أطفال قرية (قصر الذوية) بأسوان، جاوا إلينا سيرا على الأقدام وقطعوا في رحلة الوصول إلينا ما يقرب من الساعة لمشاهدة عرضنا المسرحي؟ ما حدا بي عند رؤيتهم من بعد إلى أن أركب أنف المهرج وأتألمهم في منتصف الطريق لنستكمل معاً رحلة الوصوله حتى أدخل الفرحة إلى قلوبهم. وقد شعرت من مقابلتهم أن هذا العرض سوف يكون من أحسن العروض التي قدمت على الإطلاق، لأنني أحسست لنا وزيلائي من الفنانين المصريين. أن هؤلاء الأطفال يحتاجون للفنان، وأنا في حاجة أكثر إلى وجوبهم وإلى رؤيتهم لنا وفننا. ومن خلال تجولنا في القرقات والشوارع عندما عرضنا عليهم مسرحيتنا نستطيع - لو كنت معنا

- أن ترى مقفركيك على سجيـاتهم مفتحين يتحدثون بعضهم مع بعض معلقين، ويتحركون بتلقائية وبساطة، وهذا في ذاته يشكل تظاهرة مسرحية.

— إننا نمتلك العديد والعديد من المسارح الكبرى في أوروبا ومن بينها سويسرا، ونقوم دائما بإداء أعظم الأعمال المسرحية عليها، وقد تسبب عنه أن جمهورنا على معرفة كاملة بهاملت وفاوست وعطيل وغيرها من الأعمال المسرحية العالمية تؤدي فوق خشبات هذه المسارح، بنفس الأسلوب والطريقة النمطية، لقد حان الوقت لكي نضع الجديد والمستكشف فوق هذه الخشبات، كل ما هو طازج وحى، كل ما لم يطره العمل المسرحي التقليدي، وما يخفيه الجديد من معانٍ وأسرار. وفي ظني . تؤكد المثلة والمخرجة بيتينا في نهاية حوارها معي - أن تجربتي مع الجمهور المصري خاصة بالقائمه الهمتى منبعا وإلهاما يعينني على إبداع مسرحي متجدد، يتجه إلى جماهير، برزى تخلو من التفلسف والتعالى، رغبة في اللقاء وحده....

أليس هذا هو جوهر الفن؟

هنا، عبد الفتاح

أضواء مصر تنير الموسم الثقافي الجديد لمعهد العالم العربى فى باريس

يكرس معهد العالم العربى موسمه الثقافى القادم للفن المصرى على اختلاف أنواعه، سينما، مسرح، غناء، وقصص، معارض، الخ... بمناسبة مرور مائة عام على انطلاقة السينما المصرية. ويستهل المعهد هذا الحدث المميز بأول إعلان نشر فى العيد ١٩٨ من جريدة الإصلاح الصادرة فى الاسكندرية فى نوفمبر عام ١٨٩٦ يبشر بانطلاقة السينما فى مصر ويدعو الجمهور إلى مشاهدة أول أفلامها:

«اشتغل السينما توغراف للمرة الأولى مساء أمس فى الاسكندرية. وهو يتألف من فانوس سميرى وآلة

تعرض شريطا من الصور الخاطفة التى تنتج مشاهد متحركة.

نصبح قرانا بمشاهدة آخر ما أنجزته العبقريّة الإنسانيّة فلن يلتمسوا على النفقات. ويمكنكم مشاهدة السينما توغراف فى بورصة تو صوم باشا كل نصف ساعة، من الخامسة حتى الحادية عشرة ليلاً.

كما يقدم المعهد معرضاً وعروضاً خاصة عن السينما المصرية منذ نشأتها حتى اليوم. ويضم المعرض المعنون: «منامرة السينما المصرية» صوراً وأدوات مختلفة وكاميرات وبيكورات وأزياء وملصقات ومخطوطات، الخ...

استعملت فى السينما المصرية خلال العقود السابقة وجسدت المراحل الثلاث التى ميّزت الفن السابع المصرى: الأفلام الغنائية والأفلام التاريخية، وأخيراً الأفلام الواقعية.

بالإضافة إلى هذا، يقدم المعهد عروضاً لنخبة مؤلفة من مائة فيلم مصرى منتقاة بين ثلاثة آلاف فيلم أنتجتها السينما المصرية منذ عام ١٩٢٢ حتى اليوم. وتجسد هذه الأفلام العقبات الثلاث المذكورة أعلاه وتتضمن الأفلام الموسيقية والدراما الاجتماعية والأفلام التاريخية والاقتباسات الأدبية والأفلام الواقعية.

وسوف تسمع هذه الأفلام إلى جانب بعض الأفلام الوثائقية الخاصة، بالتعرف على تراث الصناعة السينمائية الوحيدة في العالم العربي وديناميكيته وحيويتها الفريدة.

ومن المروض التي اختارها المعهد بعض الأفلام الوثائقية ذات القيمة التاريخية، تلك التي أخرجها محمد البيومي حول استقبال الشعب المصري للزعيم سعد باشا زُغلول وهو فيلم صامت مدته ٨ دقائق (عام ١٩٢٣). وفيلم «الموظف الصامت، بقية واحدة، إنتاج عام ١٩٢٤ والألعاب الرياضية بمناسبة عيد العرش عام ١٩٢٤، صامت مدته ٦ دقائق. وفتح مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٤، وثائق صامت مدته ٢ دقائق وفيلم وثائقي تناول مقتل علي فهمي عام ١٩٢٤، صامت، ٣ دقائق والاحتفالات الخاصة باستقبال وتوديع وفد البعثات الرسمية وعلى رأسها الفحساس باشا، ١٩٢٠، وثائق صامت مدته ٩ دقائق وأخيرا نقل أعمدة جامع المرسى أبو العباس، ١٩٢٢، وثائق صامت، ٩ دقائق، الخ...

ويعرض المعهد كذلك عددا من الأفلام القديمة منها فيلم باب الحيد، ليوسف شاهين (١٩٥٨) وفيلم «سلامة بخير» لتيستازي مصطفى (١٩٣٧) وفيلم «الوردة البيضاء» لمحمد كريم مع محمد عبدالوهاب - سميرة الخلوصي دولت أبيض - سليمان نجيب، عام ١٩٢٣ وأيضا فيلم كامل التلمساني «السرق المسوداء» ١٩٤٥، مع عقيلة راتب و عماد حمدي و زكي رستم الذي يتناول الحياة الاجتماعية في أحد أحياء القاهرة خلال الحرب العالمية الثانية. وفيلم «نانيير» لأحمد بدرخان مع أم كلثوم و عباس فارس و سليمان نجيب (١٩٤٠) الذي يحكي قصة ننانير البدوية اليتيمة التي تسلب قلب الخليفة بجمال صوتها.

كما يقوم معهد العالم العربي بتقديم مجموعة متنوعة من الفرق والمروض المصرية الموسيقية والمسرحية من أكتوبر ١٩٩٥ إلى فبراير ١٩٩٦، كفرقة الدوار مع عايشة رضوان والموسيقى التقليدية مع فرقة النيل والنف النوبي وفرقة القهوة مرويا بالآلات

النقر «الشرقيات» والرقص الشرقي مع جميلة حتى شبيرا و ليلي حداد، التي تستوحى ذخائر الفن المصري قديمه وحديثه. كما يخصص المعهد سهرات خاصة للمسرح المصري مع فرقة «الورشة» التجريبية في مسرحية «سيلو الليل».

قهوة بلدى في باريس

في إطار احتفاله بالفن المصري، قدم معهد العالم العربي في ٦ و ٧ أكتوبر عرض «قهوة بلدى» للرقص والموسيقى الشعبية المصرية مع فرقة «الرقص العربي» بقيادة الراقصة الموهوبة جميلة حتى شبيرا ومجموعة مميزة من الفنانين راقصين وراقصات وتخت موسيقى مؤلف من عشرة أعضاء يتميز بأداء رفيع المستوى. وتقدم جميلة حتى شبيرا بالإخراج وتصميم الرقصات وتنسيق هذا العمل الضخم الذي يقدم رقصات وموسيقى بلدية شعبية وتقليدية على النمط الشرقي الذي يحبى راقصات الكابريه والعوالم اللواتي أحدين الرقص الشرقي في مصر منذ عام ١٩٢٠ حتى ١٩٦٠.

ولقد لاقى العرض نجاحا منقطع النظير وتميز بامتلاء قاعة العروض الكبيرة في المعهد وتدافع المشاهدين للحصول على بطاقات الدخول ومناقشاتهم الطويلة مع المسؤولين عن العرض للسماح لهم بالدخول ولو جلوسا على الأرض بعد امتلاء القاعة ونفاذ المقاعد الشاغرة. وبالفعل فلقد شوهد عدد لا بأس به من محبي الرقص الشرقي يتربعون على الأرض لمشاهدة العرض الذي انتزع تصفيق الجمهور بشكل مقواصل.

ولقد تتابعت اللوحات الراقصة مترافقة مع الطرب الأصيل وأغاني أم كلثوم و عبد الحليم حافظ الذي أداه منشرو الفرقة مثيرون حماسة الجمهور العربي والأجنبي الذي رافقهم بالتشجيع والتصفيق وطلب المزيد. ومن الرقصات التي حظيت بإعجاب خاص رقصة الشجعان ورقصة الملاية الاسكندرانية ورقصة العصا من مصر العليا ورقصة الشيشية وكذلك رقصات العوالم المعروفة في الثلاثينات حتى الستينيات التي صمم بعضها عميد مصممي الرقص المصريين إبراهيم عاكف.

جميلة حتى شبرا مؤسسة الفرقة ومصممة رقصاتها منذ عام ١٩٨٦، حائزة على جائزة فيلا ميديسيس خارج الاسوار لعام ١٩٩٣. اقامت في مصر لدراسة الرقصات الشرقية المحترفات في القاهرة منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم. درست الرقص الفولكلوري الجزائري والتونسي والمصري وكذلك الرقص الشرقي المصري على يد كبار الأساتذة مثل أمين صباغة في الباليه الوطني الجزائري و خيرة عبيد الله و رضا عمروسي في تونس و محمود رضا مصمم الرقص ومؤسس فرقة الرقص الفولكلورية المصرية و رقية حسن و إبراهيم عاكف أكبر أساتذة الرقص الشرقي في القاهرة. وهي تهتم بشكل خاص بالمشاكل المتعلقة بتعليم الرقص الشرقي المصري وطرق تدريس وتلقين هذا الفن الذي يفتقر حتى اليوم إلى الوثائق والمعلومات المكتوبة التي من شأنها أن تستعيد مسار الرقص الشرقي المحترف منذ بداية القرن حتى يومنا هذا وتحفظ بترائه. وحدها ذاكرة الأساتذة وكبار معلمي الرقص المصريين تشكل المصدر الوحيد الذي ينهل منه محبو

هذا الفن ويتوارثون أسراره من جيل إلى جيل.

وتعتبر جميلة ان الرقص الشرقي لا يهبط إلى الإثارة «صحيح إنه جميل ومثير، على أنه يشكل أيضا تعبيراً انثوياً مشابهاً للتعبير الفني في الرسم أو الرقص الكلاسيكي أو غيره». وتضيف: «إن محترفة الرقص الشرقي تجتاز مراحل عديدة من الدراسة والتطور وأن الراقصة الشرقية الجيدة تتمتع بخبرة لا تقل عن ثلاثين سنة في الرقص الشرقي»..

أخيراً، لابد من الاعتراف أن «أضواء مصر» يبدو موسماً ناجحاً يبنى بقطاف جيد، فالجمهور الفرنسي، بالإضافة إلى الجالية العربية، يتطلع إلى الحفصاة المصرية ويتنظر التظاهرات الفنية المصرية على مختلف أنواعها ويقل عليها إقباله على الفنان التي تتميز بالخلق والإبداع كحفلات العالم العربي وترائه الزاهر.

دار ثقافات العالم وموسم الخريف تايوان

«دار ثقافات العالم» عرضت برنامجها المتنوع للخريف والشتاء

القادمين. وتستهل البرنامج بأشكال مختلفة للمسرح العرقي الصيني. وتفتح النورة الجديدة بمسرح العرائس وأخيلة الظل الصينية القادم من تايوان الذي يبقى ولا شك من التعبيرات الساحرة التي لم تفقد جمالها وروعيتها رغم مرور الزمن. فهي تعبر عن الفنون والأشكال المسرحية القديمة التي تتميز بجمال مرهف بحس فني رفيع انفردت به القارة الصفراء. وبفضل موهبة كبار الاساتذة يستمر هذا الفن منذ آلاف السنين ويترسخ في عمق الحياة اليومية في تايوان بفضل تجدهه الدائم وتكلمه مع الظروف والمعطيات والمتغيرات الاجتماعية. وتساهم التقنية الكبيرة في إبراز قدرة الفنانين على إعطاء الدمى الخشبية أو الحريرية حياة وبناميكية تجعل المشاهد يحس أنفاسه بانتظار ما تتمخض عنه مغامراتها المثيرة. فهي تارة تعلق فوق السحاب وطورا تفوق في مياه الينابيع والشلالات، تغير سمعتها أو تملأ قامتها أو تستبدل راسها وأعضائها بحيث تتحول إلى حيوانات أو أشياء تتكرر أدوار ومغامرات جديدة.

وتستهل مواضيع المسرحيات الصينية من القصص والملحاح الشعبية والدينية التي تطفئ عليها المذاهب البوذية والإحيائية وحيث تتنازع الروعة والكوميديا الاستثنائية إعجاب وتصفيق الجمهور.

استهل الموسم بمسرح الظلال فو هسينغ كو FU-HSING-KUO القادم من مدينة كاوشيونغ، التي تعتبر مركزا للمعابد العديدة التي تقدم في ساحاتها الواسعة مسارح العرائس خلال الأعياد الدينية أو الوطنية. وقد أنشأت فرقة فو هسينغ كو على يد شياغ مين شو وهي حاليا تحت إدارة تلميذه الشهير هسو فو - نتج HSU - FU - NENG. وقد قدمت عرضين بعنوان «بليلة في بحر الشرق» و «رحلة صوب الغرب» نالا إعجابا كبيرا من قبل جمهور كان معظمه يكتشف هذا النمط المسرحي للمرة الأولى.

وتبع هذا العرض، مسرح الدمى المتحركة هسينغ فو هسوان Hsin-Hsuan مدينة توشينغ والذي قدم عرضين تضمن الأول فصلا من «الرحلة صوب الغرب» وفانوس

اللويس النفيس». وترتبط الفرقة بمدرسة باي كوان Pei-Kuan التي تسلم إدارتها لين تسان تشينغ منذ عام ١٩٢٨ إثر وفاة والده وأستاذه.

وأخيرا تم تقديم مسرح الدمى وو شو يان Wu-Chou-Yuan من ١٩ إلى ٢٣ سبتمبر الماضي. ولقد قدم للمسرح القادم من مدينة يولين فصلا من «رحلة صوب الغرب» ومسرحية «الأستاذ نجى، الكاهن الساحر». وتتمتع الفرقة بإدارة أكبر أساتذة تايوان بالدمى المتحركة، الأستاذ هوان ماي تاي. ولقد اعتبر وجود هذا الأستاذ العظيم البالغ من العمر ٩٤ عاما، حدثا مهما في باريس. ولقد درس تاي أسرار المهنة وورثها عن والده ويعتبر من المولعين بالفنصان الكلاسيكية التي يعتبرها أساسا لكل عمل مسرحي ناجح. ويشدد على أهمية الأصوات التي تسمح للمشاهد بالتعرف على أشخاص المسرحية وتمييز أوضاعهم الاجتماعية وكشف طبائعهم ونزواتهم.

فيقنزام

كما قدمت دار ثقافات العالم برنامجا حافلا بالعروض الموسيقية

التقليدية الخاص بشمال ووسط فيتنام بقيادة المؤلف الموسيقي تون تات تيات Ton-That Tiet السدس يجسد سياسة الدار في حماية التراث الفني الوطني والمحافظة على أصالته. وتأتي العروض التي قدمت في الأسبوع الأخير من سبتمبر، خاتمة مجهودات كبيرة لإحياء نخائر الفن الفيتنامي الذي كان مهددا بالاختفاء في أوائل القرن الحالي.

وبين العروض الموسيقية المختلفة، يأتي «نشد الغنيات» Ca Tru مثلًا لتقاليد الشمال العريقة. والتعبير الفيتنامي Ca Tru، يعنى «نشد الخيزران» حيث إن العادة كانت تقضى بإهداء الراقصة المتميزة قضيب خيزران عن أدائها الجيد ثم يقدم كل فريق من الفرق الراقصة باستبدال ما حصل عليه من الصفائح بمبلغ معين من المال.

ويتألف نشيد الغنيات، من مجموعة من اللحنات الراقصات برفقة أوركسترا موسيقية صغيرة مؤلفة من المزامير والآلات الوترية وآلات النقر. وعلى الرغم من عدم معرفة المسار التاريخي لهذا الفن وكيفية تطوره، إلا أن الباحثين يعتقدون بنشأته بين القرن الحادي

عشر والرابع عشر، حيث تطور ووصل إلى أوجّه خلال القرن التاسع عشر، ثم اختفى تدريجيا خلال القرن العشرين، إلى أن جمع بعض الموسيقيين بإحيائه من جديد في السنوات الأخيرة.

ومن الوسط الفيتنامي قدمت الدار موسيقى الهيو «Dan Hué» الأثنية من إقليم Hué والذي يشكل عاصمة الجنوب الفيتنامي. ولقد نشأت موسيقى الهيو في نهاية القرن السابع عشر لتشكل تواصلا للموسيقى الترفيفية التي اشتهرت في حقبات زمنية سابقة. كما تتميز هذه الموسيقى بكونها حصيلة جامعة للتقاليد الموسيقية الإقليمية الثلاثة: الصينية والهندية والمحلية.

وبينما عبرت موسيقى الهيو في الماضي عن الفن الخاص بالباطل لللكي، باتت حاليًا نمطًا ترفيهيًا خاصًا بالهواة ومكرسًا للمحلات الخاصة والأعياد أو المناسبات العائلية.

المكسيك في أكتوبر

بعد غياب دام عشر سنوات تعود فرقة Les Divas إلى الدار التي يعود إليها فضل إطلاق هذه

الفرقة المكسيكية وشهرتها في كافة أنحاء أوروبا.

بدأت فرقة النيفا للمسرح للنمائي أعمالها المسرحية المتواضعة منذ حوالي اثني عشر عامًا في مقهى صغير في كوكويان، حيث كانت مديرية المسرح ومخرجته، السيدة جيسوا رودريغيز تقدم أعمالًا غير تقليدية وتحملها بعقيرة فائقة إلى قنبله فنية مشهورة ولقد أصبحت الفرقة دائمة الحميت في القارة الأمريكية وكذلك في أوروبا وقامت بجولات أوروبية لاقت خلالها إقبالًا شديدًا من قبل الجمهور.

وتعرض الفرقة مسرحيتان من إخراج رودريغيز، وهي «مجلس الصب» من تأليف الألماني أوسكار باينيسرًا منذ ما يقارب المائة سنة، و«السماء» من تحت التي تحكي قصة امرأتين هنديتين في الفترة ما قبل الكولومبية في المكسيك.

في دور السينما

فيلم «أندرجراوند» Under-ground (تحت الأرض) لامير كستاريكا اليوغوسلافي، الذي حاز

عن نفسه ومسجلا نقطة مهمة على
الان فينكلركروت الذي انتقد الفيلم،
دون أن يشاهده.

«عالم المياه» Waterworld
لكيفن رينولدز مع كيفن كوستنر.
الانتاج الاضخم كلفة في العالم،
(كلف حوالي ١٧٨ مليون دولار)،
يعرض حاليا في دور السينما في
فرنسا ويهز إقبالا كبيرا من قبل
الجمهور الفرنسي الذي يقبل عادة
على افلام كيفن كوستنر بحماس
شديد. شارل غوردون منتج الفيلم
متأكد من تغطية النفقات والتكاليف
الكاملة التي تسدت بحوالي ٤٨٠
مليون دولار لكي يجتاز الفيلم عتبة
الخسارة وينتقل إلى تسجيل الأرباح
الترقعة له.

التلفزيون الصربي ضاريا عرض
الحائط بالقوانين الدولية التي
فرضت حصارا على بلجراد.

ويبدو ان النقد اللاذع الأكثر
تجريحا جاء على لسان الفيلسوف
الان فينكلركروت الذي اتهم
كوستاريكا على صفحات جريدة
الموند في يونيو الماضي بالفش
والاجتيال. فتحت عنوان «دجل
كوستاريكا» صب فينكلركروت جام
غضبه ونقده على المخرج متهما بإيه
بتخليل الجمهور وخداعه بالذفاع
عن مواقف الصرب القومية وتصوير
الجهات للخارجية، كالألمان والقبعات
الزرق التابعة للأمم المتحدة،
كالحركة الأساسية للحرب الأهلية
الدائرة حاليا.

على أن المخرج البوسني رد على
صفحات الجريدة اليومية، مدافعا

على جائزة السمعة الذهبية في
مهرجان كان ١٩٩٥، ومن الجدير
بالذكر انها المرة الثانية التي يكرم
بها المخرج اليوغوسلافي. فلقد سبق
أن حاز على الجائزة للذهبية عام
١٩٨٥ في مهرجان كان عن فيلمه
«أبي في رحلة عمل». على أن
العرض الأول للفيلم قد أثار جدلا
ونقاشا كبيرين بين النقاد وخاصة
بين البوسنيين الذين اتهموه بالخيانة
ويتبنى مواقف الصرب في الحرب
الدائرة حاليا في يوغوسلافيا
السابقة. فإسرائيلو حيث ولد
وترعرع كوستاريكا، اعتبرت هذا
الانتاج الذي صور باكمله في
بلجراد، نوعا من الخيانة لعدم دفاعه
عن قضية البوسنيين، وعلى الرغم
من كون الفيلم من إنتاج أغلبه
فرنسي، إلا أنه حظي بدعم



الركز الدولي للشعر يحتفل بالشعراء المصريين

بدعوة من المركز الدولي للشعر
بمدينة مارسيليا في جنوب فرنسا،
أحيا خمسة شعراء مصريين ممن
ترجمت أعمالهم من قبل إلى
الفرنسية، أمسية شعرية بمقر المركز
في قلب مارسيليا، والشعراء
الخمسة هم: محمد عفيفي مطر
وعبدالمعتم رمضان وجمال
القصاص ورفعت سلام وكاتب
هذه الرسالة. وقد قام على تنظيم
هذه الأمسية بالإضافة إلى
المسؤولين عن المركز، كل من «شارل
دي بول»، الشاعر الفرنسي الذي
أقام بمصر عدة سنوات قبل أن
يعود إلى فرنسا، وكاترين فرجي،
التي أصبحت منذ الشهر الماضي
مسئولة عن المركز الثقافي بالقاهرة،



غلاف آخر لدواوين الشاعر «جون كلود»

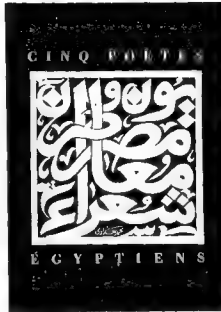


الشعير الذي أصدره المركز، وفي ترجمته
فرنسية اختارات من الشعر المصري

والتي يلمس كل من يقترب منها كيف
طلعت الروح المصرية على شخصيتها
ولونت وجدانها، وكان الاثنان -

قبل أن تنعقد الأمسية الشعرية، قمنا بزيارة إلى المركز الدولي للشعر، وقد غمرنا شعور عميق بالجلال عند دخول المبنى الذي يتخذ المركز مقراً له، فقد كان هذا المبنى كنيسة قديمة تم ترميمها وإعدادها لتصبح مركزاً ثقافياً كبيراً يضم مكتبة ومتحفاً وقاعات متعددة، ولاحظنا الفواج طلاب المدارس وهم يتوافدون لزيارة المبنى. ولم يفطنا أن نلاحظ بين مطبوعات المركز إعلاناً عن فيلم يوسف شاهين (إسكندرية كمان وكمان) الذي كان معروضاً قبيل وصولنا.

أما عن الأمسية نفسها، فلم تكن متميزة بالخصور الجسماميرى من حيث الكم؛ وأن تميزت من حيث الكيف، فمعظم الحاضرين شعراء أو مهتمون بالشعر، وكنا قد ظننا أن الجالية العربية الكبيرة في جنوب فرنسا عامة ومارسيلية خاصة، ستعلا القاعة، ولكننا لم نجد إلى جانب الفرنسيين، سوى أحاد من العرب، بعضهم من القنصلية المصرية، وبعضهم من الجزائر، وكان بينهم قاص مصري متزوج من ألمانية يقيم في مارسيليا، هو «يحيى إبراهيم» الذي ظل يصحبنا حتى نهاية الرحلة، ونظم لنا في اليوم التالي أمسية حميمة جمعتنا مع



صورة من ملصقات المهرجان

الشعرية، وودعونا إلى المطار في رحلة العودة؛ وإذا كان هذا الموقف قد أسعدنا، فإن خبر الإضراب الذي كان في بدايته عند وصولنا (٩٥/١١/٢٩) خاصة في باريس، قد أصابنا بالإحباط. فقد فشل خطتنا لزيارة باريس، ولم نلبث أن شهدنا الإضراب يمتد ليصل إلى مارسيليا ليصيب البلاد كلها بالشلل، وقد رأينا عند عودتنا طوابير المضربين ترزح شوارع مارسيليا، على إيقاع الطبول وفي حراسة الشرطة.

شارل وكاترين - قد تعاونا قبل بضعة سنوات على ترجمة بعض النصوص المختارة من الشعر المصري المعاصر، ونشرها بالجلد الفرنسية المعروفة (العمل الشعري Ac-tion Poétique).

كاننا كنا على موعد في مطار مارسيليا مع حثيثين لم يكد يسرنا أولهما حتى نص علينا الثاني، فقد وجدنا في انتظارنا مبعوث القنصلية المصرية يرحب بنا ويصر على اصطحابنا إلى فندق الأليزيه بوسط المدينة في مواجهة الميناء القديم، وقد كان لهذا التصرف

الكرام من قبل رجال القنصلية أثر بالغ في نفوسنا جميعاً، مما جعلنا نمس بالفخر ونامل أن يكون دبلوماسيوناً كلهم على هذا المستوى المشرف، وأخذنا نقارن موقف رجال القنصلية هؤلاء، برجال سفارة أثينا التي كان معظمنا فيها منذ شهر، حيث أحيينا أكثر من ندوة وأمسية، فلم يسأل عنا أحد من رجال السفارة، مع أن الوفد كان كبيراً وفيه حشد من الرموز الثقافية، أما رجال القنصلية في مرسيليا، فلم يكتفوا بمجرد الاستقبال، بل كانوا معنا دائماً، فحضرنا الأمسية

شارل دي بول، خاصة
عند شعراء أمريكا
المعاصرين.

أما أهم ما في الرحلة
على الإطلاق، فهو الزيارة
التي قمنا به للريف الفرنسي
في الجنوب بدعوة خاصة من
الشاعر جون كلود، الذي
اصطحبنا إلى منزله البسيط
هناك، إلى الشسرقة من
مرسيليا، بأكثر من مئة كيلو
متر، ووجدنا أنفسنا في
ضيافة هذا الشاعر الإنسان
محاطين بمشاعر دافئة لم
نشعر معها إلا بأننا في
حوض المتوسط حقا، وقد
كان شاطئه على مرمى حجر
منا، وعند مسورتنا على
طولون، تذكرنا السفن
الفرنسية التي انطلقت منذ
مائتي عام لتفرض مصر من
هذا المناء، ولاتزال ثلاث قطع
منها في الميناء حتى الآن.

ولم يشأ جان كلود إلا
أن يهيئ لنا خير ختام
لرحلة من هذا النوع، فقد
اصطحبنا لزيارة منزل «
سان جون بيريس» في
المتنوع الساحر على

شاطئ المتوسط فكانت هذه الزيارة
خير عوض لنا عما فاتنا بعدم زيارة
باريس.

ESPACE ODEON

CINEMA



L'Espace Odeon / Maison Méditerranéenne
de l'image présente :

"YOUSSEF CHAHINE,
L'ESPOIR D'UN ALEXANDRIEN"
(Titre Ors du Liberation 19 et 20 Novembre 1995)

DU 29 Novembre au 5 Décembre 1995

إعلان من فيلم يوسف شاهين

خاصة مفهوم الزمن الذي دارت
حواله تجارب جون كلود، ومفهوم
الشعر الموضوعي الذي يهتم به

الشعراء الفرنسيين،
فقد كانت الأمسية
الأولى بمقر المركز
خاصة بنا وحدنا،
فالجميع شاعر
تصديقه، ثم تناوب
ششارل دي بول
وكاترين فرحي إلقاء
الترجمة الفرنسية
التي أعدها معاً،
منشردين في بعض
القصاصد، ومتعاونين
في بعضها الآخر.

كنا على موعد في
اليوم التالي مع أمسية
خاصة في منزل
القاص المصري
يحيى إبراهيم
وزوجته السيدة
«دوروتيا»؛ وقد
استعدتنا هذه الأمسية
كثيراً، فقد حضرها
ثلاثة شعراء فرنسيين
هم «شارل دي بول»
و«جون كلود»
و«كلارك» واستمعنا
إلى شعرهم بترجمة
فورية من «كاترين
فرحي» التي أضفت

على هذه الأمسية بهجة وسحراً إلى
جانب جهدهما الكبير في الترجمة.
وإن نقاش حتى حول الهموم
الجمالية التي تشغل كل شاعر،

أيام قرطاج المسرحية الوجيزة العربية في العرضين الفلسطيني والعراقي

الجنوبية التي كان لها تواجد في دورات سابقة، في نفس الوقت امتلا البرنامج بعروض فرق مسرحية تونسية معترفة ومن المسرح الجامعي والمسرح المدرسي ومسرح الطفولة ومسرح الهواة - يحق القول إذن أنه مهرجان تونسى - عربي.

نعود إلى حفل الافتتاح الحافل. بعد خطابي وزير الثقافة ومدير المهرجان الكاتب المسرحي عز الدين المدني، يظهر على المسرح فارس على حصان عربي رمزاً لقرطاج القديمة وللصالاة، وفرقة موسيقى شعبية تنزل من المسرح إلى الصالاة بين الجمهور، ثم تأتي المفاجأة التي



شعار المهرجان

والكاميرون - لم تحضر إلا فرقة السنغال جاءت فرق أخرى من الغرب: من إيطاليا وألمانيا وبلجيكا وأسبانيا وفرنسا وأمريكا، افتقد المهرجان مسارح آسيا وأمريكا

ليلة الافتتاح كانت حافلة؛ حشد كبير بمسرح البلدية. في كلمة صالح البكارى وزير الثقافة يؤكد على دور المسرح في الصوار وتبادل الآراء والأفكار والمشاعر، وعلى النقاش بين أطراف متعددة بالضرورة مختلفة أحياناً، هي الدورة السابقة للمهرجان الدولي لأيام قرطاج المسرحية، متناوبة مع أيام قرطاج السينمائية، وتختيرتها تقتصر المسابقة على البلاد العربية والإفريقية. مع عروض عالية خارج المسابقة - افتقدنا أغلب المسارح الإفريقية المعلن عنها في البرنامج، توجد وتشاد وبوركينا فاسو



الحويثة - الجزائر
أحد عروض المسابقة

يديره الثنائي رجاء وعمار
والمخفف الصاييم - والمرض عن
تصور لهما، سينوغرافيا وإخراج أن
مساري السلاسي، بطولته رجاء بن
عمار وأخوين وإضاءة يوسف بن
يوسف الذي شاهدها له آنلاماً أدار
تصويرها في تونس وسوريا ويعتمد
العرض على الأداء الحركي لمدرسة
الرقص الحديث - وأذهلتنا رجاء بن
عمار في اندفاعاتها الحركية على
الخضبة - في مثل هذا العمر-
وعلمت أنها تدريب على مدى ستة
شهر مع فرقة بنيا باوش رائدة
السرحد الرقص في ألمانيا - وتبدو
لنا شاشة سينما فالبظلة مضيق في



كاليجولا - سوريا

مستعينا بمجموعته الثلاثية المعهودة للمثاقفة:

جليلة بكار - زوجته - وهديره
بن عمار، وقاطمة بن سعيدان
ومقدما معون وجوها جديدة من
شباب معهد الفن المسرحي، كان
العرض متعة للفكر والعين نتمنى أن
يقدم لنا هذا العرض الثرى في
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح
التجريبي القادم.

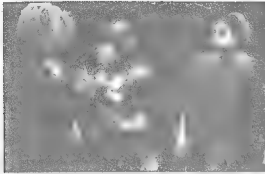
وشاركت الدولة المضيفة
بحرضين بالمسابقة هما ببيع الهوى
لمسرح نو - الذي فاز بالجائزة
الكبرى لأفضل عرض مسرحي، و
«رجل ومرا» لمحمد إريس المسرح
الوطني التونسي الذي فاز بجائزة
أفضل تقنية. قدم العرض الأول في
مسرح «مدار» - على مسافة نصف
ساعة تقريباً من العاصمة، قاعة
جديدة خصصت لمسرح نو - الذي



رجل ومرا - تونس

وعندنا بها منظم المهرجان - سهرة
الرقص الشرقي - تقدمها تونسية
جاءت من باريس خصيصاً واسمها
ليلي حداد.

المفاجأة الجميلة حقاً كانت في
عرض الافتتاح «عشاق القهوة
المفقود» نص وإخراج فاضل
الجعاف الذي عرفناه من قبل
بفرضيه المتميزين «كوميديا» و
«فاميليا» يطرح الجعاف كمؤلف
قضية صراع الأجيال، وغياب
التواصل بينها وسوء ممارسته
السلطة، مما يؤدي إلى تطرف بعض
الشباب، وحادث اغتصاب استأذ
لتلميذته ومحاولات المؤسسة
التعليمية التستر عليه. وقدم هذه
العلاقات من طريق المركبة،
وكمخرج أظهر تمكناً عالياً في كل
وسائل التقنية على خشبة المسرح.



ديوان البدر - مصر

وراحا متاعها، ويتدخل رجل بسيط يتودد إلى الزوجة مما يثير غيرة الزوج، وتودد الدائرة في النهاية على الزوج الذي يجبر على خلع ملابسه والتنازل عن كل ما معه. ويستخدم إدريس ستارة شفافة، كما يقوم رجل بدور المرأة كما في المسرح الياباني.

ونقف وقفة قصصيرة عند المرغسين القادمين من فلسطين: «رمزي أبو المجد» - مسرح القصبة بالقدس الشرقية - جائزة أفضل أداء رجالي لأحمد أبو سلعود ومن العراق «مائة عام من المحبة» - فرقة التجمع الثقافي - جائزة أفضل نص مسرحي، لفلاح شاكر وجائزة أفضل أداء نسائي لشذى سالم. هل أقول أنهما عرضان مؤثران لأن موضوع كليهما هو الوجيفة العربية،



مائة عام من المحبة - العراق

شديد للعرض - كيف يمنح هذا العمل الخاوي الضعيف - وهو الأمر الذي أجمعت عليه هيئة التحكيم بعد مشاهدة العرض - كيف يمنح الجائزة الكبرى من لجنة التحكيم نفسها في جلستها الأخيرة!!!

للعرض الثونسي الثاني بالمسابقة «رجل ومرا» يستوحى فيه محمد إدريس ثلاث مسرحيات قصصيرة من الكيوجان - نو وهي نوعية هزلية كانت تقدم في نسق برنامج مسرحية النول لتدخل المتفرج إلى شيء من الاسترخاء والمتعة بين فصول اللو - وهي غالباً مسرحيات تنسفر من أخطاء البشر وجماعاتهم. وتودد حول زوجة تهرب من زوجها الذي فرض عليها زواجه بدون حب، ولكنه يعترضها في الخلاء وهي تجر

قاعة سيتم تفقد ابنها، سرقة منها امرأة ثرية لم ترق بطفل ويحاول الإخراج أن يربط بين الأداء الحركي في الأتلام الصامتة وما توجيه الضائقة من أوهام تصاكى الواقع، وخلفية صوتية من أغاني الأفلام وفي حين ترى الناقدة الكبيرة الدكتوروة نهاده صليحة أن العرض احتفاء بجسمد للمثل وطاقتاته الروحية والمركبة الهائلة، واحتفاء بالمركبة كثافة خلاقة تدع المعنى ولا تصاكبه لفظ، وأنه قدم لنا فناً مسرحياً وإعياً ومستولاً - فناً وفكراً - وهو عرض يحق لرجاء بن عمار وفريقها أن يفخروا به حقاً، فإن الناقد نبيل بدران يرى أنه مغرق في الجماليات الشكلية والمبالغات الحركية ووسائل المسرح التجاري، أما د. مجدى يوسف عضو لجنة التحكيم المصري فيتساءل - بعد نقد

ممثلة في فقدان الهوية في العرض الفلسطيني، وفي حالة الضياع في العرض الثاني؟

مسرحية «رمزي أبو المجد» أعدها جودج إبراهيم عن مسرحية للكاتب «أوتول فوجارد» من جنوب إفريقيا، تربط التفرقة العنصرية بين مجتمع جنوب إفريقيا قبل تحرره على يد حركة مانديلا والمجتمع الإسرائيلي. المخرج هو محمد بكري الذي سبق أن شاهدها بالقاهرة في مسرحية «المشائيل» لإميل حبيبي، وهناك شخصيتان فقط على خشبة المسرح العناري إلا من منضدة ومقعدتين، وعلى الجانب عازف عود مصاحب، الزمن هو الوقت الحالي يأتي رمزي أبو المجد إلى يافا بحثاً عن عمل فالظروف في غزة صعبة، وعليه مسئولية إطعام ثلاثة أولاد وخمس مصائب (بنات)، ولكنه لا يحمل بطاقة هوية تتيج له البقاء في يافا، فيلجأ إلى صبحي أبو على الذي تأقلم مع الحياة في يافا - التي ابتلعها تل أبيب - وحيث أقيم أوتيل مكان بيت أسرته القديم ويخشى صبحي إيذاء رمزي أبو المجد حتى لا يتعرض للعقاب ثم يتركه، وفي ليلة

تضييها في بار إسرائيلي وفي طريق العودة يعثران على جثة مواطن فلسطيني قتله اليهود ويحمل بطاقة هوية تتيج له للبقاء في إسرائيل، يأتي المل في هذه البطاقة.. يتصل من اسمه وهويته الأصلية ويرسل لزوجته خطاباً.. والمشاكل التي كنت أصاني منها راحت وانتجت لأن رمزي أبو المجد قد مات.. لا تيك يا خليجة، أنا لم أمت كما يموت الناس فجسدي لا يزال حياً.. لكن الذي مات بداخلي أشياء أخرى..».. لقد فقد هويته الأصلية.. لأنه لم يستطع أن يصمد أمام الجوع والفقر.. حيث للرزق والعمل، يجد هويته.. وتكون بلاده.. فما هو معنى الوطن إذن؟!.. واستخدم بكري شرائح الصور ليعين ضالقة رمزي أمام الخبائي الشامقة.. وكان أداء أحمد سلميم في دور رمزي أبو المجد تلقائياً مبهراً.

الوجيمة - للمسرحية العربية الثانية هي العراقية «مائة يوم من المحبة» - طرح شجاع الحماة الحرب وهي بدون تصيد الحرب العراقية الإيرانية، فهذا هو جندى يعود إلى بيته فجأة بعد عشر سنوات بعد أن

كان قد أعلن استشهاده، وبعد أن انتظرت زوجته سبع سنوات مخلصاً لذكراه وزاوية لابنهما، ثم تزوجت رجلاً اكروها وابنها - خاصة أنها زوجة شهيد ويمرور الوقت أحبه وأحبها.. بعد ثلاث سنوات يلاجان بعودة الزوج الأول.. أي كارثة يكشف عنها المؤلف مرة واحدة ليضعنا مع الثلاثة نتأمل معهم أزمته.. ماذا يفعلون وكيف يتصرفون ويتصرفون على أنفسهم؟ فإطراف الصراع متشابكون.. كلهم أبطال مظلومون.. كلهم ضحايا.. ضحايا الحرب.. ضحايا الحب والوفاء.. مع من نتعاطف؟ لعل تعاطفنا كان أكثر مع الزوجة الحائرة.. لقد تمت فيما بينها وبين نفسها أن تزوج الأول قد مات فعلاً.. وقد عبرت شذى سالم - التي شاهدناها في فيلم القاسية لصالح أبو سيف - عن صراعاتها الداخلية من خلال ملامح وجهها وصوتها.. والوطن؟ وفسمتنا العرض في موقف تأمل للموت والحياة.. وإشارة تدن الواقع الراهن كما أداته العرض الفلسطيني «رمزي أبو المجد».

الرسمية للجنة التحكيم، وفاز بإحدى الجوائز الموازية - وهى جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لأحسن نص بالعربية الفصحى، مع ألف دينار وبدون دخول فى متاهة الحسابات، التى قابلتها أيضا - أحيانا - السينما المصرية فى أيام قرطاج السينمائية فإذن نص السلامونى جمع بين القيمة الأدبية والمسرحية - فى حين كان النص الفائز بجائزة لجنة التحكيم «ماتة عام من المحبة» نصا أدبيا شاعريا.

والطغيان والظلم.. وقد أقام المخرج ممشى طويلا اختراق صالة العرض، ولم يشعر المشاهدون براحة الفرجة.. وإن شعروا بما بذله جهاد من جهد رائع فى أداء دوره. وقد فاتنى أن أنكر أن كل هذه الجوائز توافق معها مقابل مائتى تراوح بين الألف والثلاثة آلاف دينار تونسى، والدينار يفوق فى قيمته البنيكية الدولار.

ولم يفز العرض المصرى «ديوان البقر» لأبى العلا السلامونى بإخراج كرم مطاوع بأى من الجوائز

ويقع اختيار الفنان المصرى «جهاد سعد» خريج معهد الفنون المسرحية بالقاهرة على مسرحية «كاليجولا» لألبير كامى يقدمها مخرجها ويطلا ويستحق عنها جائزة أفضل إخراج، وهى من إنتاج المسرح القومى المصرى الذى أصبح جهاد مديراً له ولعل رؤية المخرج تتوافق مع العرضيين العربيين السابقين وترتبط مع مصائر شعوب العالم الثالث.. كصرخة ضد كل نماذج الطغيان والحرب، ووقفه مع الإنسان الذى يعاني من الصروب



الأكاديميون المسرحيون فى وارسو

والبولندية مهتمتان اهتماما كبيرا بهذا الجدل الذى يخلق من الأعياء المقلقة بها الاتفاقيات الثقافية لتحقيق برامجها.

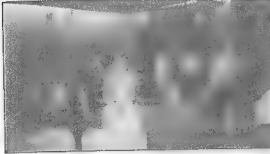
المصريون فى وارسو

شعر الأكاديميون المصريون فى وارسو عند زيارتهم لها، بالتقدير والامتنان للاستجابة الحقيقية التى أبداهما البولنديون لتحقيق رغبات وفد مكون من ستة وعشرين عضواً مختلفي المشارب والتخصصات: تمثيل وإخراج وسينوغرافيا وتقد مسرحى. لقد كان الوفد الممثل للمعهد المصرى يحوى أقسامه الثلاثة تحت رئاسة الدكتور/ نبيل

المتنبالة من خبرات المسرحيين البولنديين وتجاربهم. وأهمية هذه الزيارة أنها لا تعتمد على الاتفاقيات الرسمية للدولتين المصرية والبولندية فحسب، بل تتيح الفرصة للفنانة كذلك للكليات والمعاهد التحليمية المصرية والبولندية لكى تتبادل الزيارات والمنع الثنائية على مستوى الطلبة وهيئة التدريس والأثاب المترتبة عن ذلك هى أن جامعة للنيا، على سبيل المثال لا الحصر، تبادلت مع نظيرتها الجامعة البولندية هذا النوع من الزيارات. وأهمية هذه التجربة أن الجهات الرسمية الممثلة للبلدين وأعلى بها أن السفارتين المصرية

زار وفد من طلبة أكاديمية الفنون المصرية مؤخراً (المعهد العالى للفنون المسرحية) وأسألتها بولندا. وهذه هى الزيارة الأولى التى يقوم بها وفد مسرحى أكاديمى مصرى مكون من ستة وعشرين عضواً إلى وارسو عاصمة بولندا، رداً على زيارة وفد من طلبة وحاكيات وأسأدة القسم الخاص للدراسات المسرحية بالدرسة الثانوية التخصصية (كاميل نوريد) تكريماً للشاعر الرومانتيكى الكبير بوارسو.

وقد أطلقت هذه الزيارة الشرارة الأولى لدفع عجلة الحركة المسرحية التليمية فى البلدين للاستفادة



سيدتان بولنديتان تشرقان على العرض بإحدى قاعات المعهد
العالي للفنون المسرحية



صورة للفتانين الشباب البولنديين وهم يعملون مع الممثلين
الشباب المصريين بالمعهد العالي للفنون المسرحية

أتاح هذا النظام توسعاً ثقافياً وانتشاراً للفكر المسرحي والصناعة الثقافية في مختلف أنحاء بولندا. ففهم التجارب المسرحية كانت في جنوب بولندا، وأكثرها تأثيراً على الإطلاق كان في غربيها (معمل جروتوفسكي) فكانت (اللامركزية) في التخطيط والتوزيع التعليمي والثقافي والصناعي تنبع من فكرة جوهرية تؤكد على الطابع الدعائي للفكر الاشتراكي، وهو حق اكتساب الإنسان البولندي - بمختلف فئاته الاجتماعية - للخدمات التعليمية والثقافية والصحية الخ، تأكيداً (للموئل) الاقتصادي الثابت في توزيع صناعة البلاد ومراكزها الثقافية بمختلف بقاع بولندا

الثمانينات يكتشف الأكاديميون المسرحيون أن المسرح البولندي في حالة تراكم فني وتواصل لا يقطع. لقد لاحظ المسرحيون المصريون كذلك أن هذا المسرح لم يكن وليد النظام السياسي الجديد؛ الذي يتخذ من الواسمالية فكرته الأساسية لقد شيده النظام الاشتراكي فمحتته الدولة بعد الحرب العالمية الثانية ميزانيات ضخمة لإنشاء ما لا يقل عن ثمانية وستين مسرحاً في بولندا التي لايزيد تعدادها السكاني عن أربعين مليون نسمة.

وكسان هذا النظام يمارس (اللامركزية) منذ الوهلة الأولى لوجوبه في تشكيلة التوزيع الثقافي والفني داخل خريطة بولندا؛ وقد

هنيئ ربس قسم التمثيل والإخراج لتعود الفائدة على الجميع. وقد قام بالإعداد لهذه الزيارة وتنظيم برنامجها مع البولنديين بالإشراف التطبيقي والتقديم والترجمة المخرج الدكتور هناء عبد الفتاح الذي حصل على شهادته العلمية من جامعات بولندا.

كان الانطباع الرئيسي أن المسرح البولندي المعاصر لم يتغير أو تضعف قوته رغم المتغيرات السياسية والاقتصادية الأساسية التي أثرت في مختلف الميادين والمجالات. لقد لعبت بولندا دوراً تأسيسياً في بناء صرح المسرح الطليعي والتجريبي العالي المعاصر، ومنذ عشرينات هذا القرن وحتى

جغرافيا لنشر الوعي الثقافي والقضاء على الأمية؛ الأمر الذي أثر تأثيرا كبيرا في تكوين العقلية البولندية واستقرارها، ولم يكن هذا الهدف الأخير الاسمى بمستجيب لتطلعات النظام الشيوعي السوفيتي (روسيا حاليا) ولكل ما ينتمى إلى هذا المعسكر. إن هذا الانتشار الثقافي كان نوعاً من سياسة «التغطية» أو ما يطلق عليه «الكومفلاج» لتحطيم فريدة الفنان وذاتية المفكر، بينما نجح - من غير قصد - في خلق فريديات عبقرية من رواد الفكر المسرحي والشعر والسينما البولندية المحلية والعالمية. ومهد للقضاء على الأمية الثقافية للمثقفين والجماهير المتلقية، وشيد جسورا من التفاهم المتبادل والثراء الفكري في المطالبة بصرية تجرية الإنسان البولندي المؤثرة في حرية التعبير والتلقي، وإثراء اللغة المسرحية القائمة على الرؤية البصرية التشكيلية، وخلق جماليات جديدة لمفردات العرض المسرحي التي تعاملت مع مفردات اللغة المرئية بل وأثرتها داخل تجارب مسرحية طليعية بولندية هربت عن قصد من اللغة الأدبية المسرحية المعتمدة على

الكلمات لعدم الوقوع في براثن الرقابة السلطوية من جهة، واليحد عن وسائل تعبيرية جديدة جذبت الحركة المسرحية العالمية من الجهة الأخرى.

إنه في الملاحظة الجوهرية التي وعها المسرحيون المصريون في وارسو أن النظام الجديد البولندي لم يكن صاحب هذا الإبداع وإن الحركة المسرحية الجديدة المعاصرة في بولندا تحيا عبر تجارب هؤلاء الرواد المسرحيين العالميين البولنديين الذين بثوا الروح البولندية القومية في إبداعاتهم بعد عام ١٩٤٥ أي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوجت بثورة المثقفين البولون عام ١٩٦٧، وصولاً إلى ثورة التضامن التي تسببت في القضاء على النظام الشيوعي داخل بولندا والتخلص منه عند جبرائه.

وقد لاحظ الأكاديميون المسرحيون من حديث البروفيسور انجي وابتسكي Andrzej La-picki رئيس أكاديمية المسرح أنهم يختارون من بين عدد المتقدمين سنويا والذين يصل عندهم إلى ألفي متقدم، مالا يزيد عن ثلاثين فردا

فقط في مجالات فنون التمثيل والإخراج المسرحي والتقد وفنون مسرح العرائس، ومن شروط القبول في قسم التمثيل أنه يقدم على امتحانات صعبة تفرض بداية موهبة الطالب المتقدم؛ وفي نفس الوقت تراعى قدرات الطالب الثقافية والفنية فلا بد أن يكون الطالب قبل أن يلتحق بالدراسة مادة غاية في التنوع والثراء منذ اللحظة الأولى: فهو ملق ومؤد ورقص ومغنى مسرحي، ويجب أن يحمل في داخله بذور هذا التعدد في الموهبة لتشكيلها وتأكيد فريدته في أثناء دراساته بمعهد العلم.

لذلك يجب أن يحدث انتخاب بالغ الصعوبة في البحث عن فنان المستقبل. فالموهبة وحدها لا تكفي، إن المسرحيين المصريين لاحظوا كذلك شرطا جوهريا يشترط على كل من يلتحق بالمعهد الأكاديمي؛ وهو تفرغ الطالب تفرغا كاملاً للدراسة وخاصة في العامين الأولين فيمنع الطالب نهائيا من العمل في المسرح أو داخل أجهزة الإعلام (إذاعة - تلفزيون - سينما - فيديو) ليهيأ تهنية صحيحة لدراسته، فإذا اقترح عليه في هذه العامين التاليين الاشتراك في هذه المجالات، فعلى الجهة المنتجة تقديم

سيناريو الفيلم - على سبيل المثال - وأمام لجنة فنية أكاديمية مختصة لدراسة قيمة الموضوع الفيلمي والفكرى والفنى، والدور المقترح على الممثل / الطالب، وهل هو مادة مطورة لغتن أدائه للموافقة عليه، أو هو لا يحقق هذا الهدف فترفضه، وعلى الرغم من أن نظام أكاديمية الفنون المصرية يرفض قانونياً الاحتراف الميكرو للممثل إلا أن عدداً غير ضئيل يمارسون فنون التمثيل، وتصميم التيكورات فى أجهزة الإعلام والثقافة: تليفزيون ونينيو وسينما ومسرح فى انوار لاتعمق من تجربة الطالب أو تزيد من خبرته بل ربما تشوه من صوبته، وتطمع من تكوينه الفكرى والفنى والروحى خاصة فى ممارسات الطلبة بمسرحيات القطاع الخاص الربحية والمسلسلات التلفزيونية ذات المستوى الهابط.

لقد كانت مفاجأة للمسرحيين المصريين اتسمت بقيمتها الفكرية والأخلاقية، عندما صرح الفنان (الممثل والمخرج) «وايتسكى» - رئيس أكاديمية المسرح البولندية - مدير المسرح البولندى Teatr Pol-ski بأنه باعتباره مسئولاً عن هذا

المسرح الأكاديمى المسرحى، وباعتباره معلماً وتربوياً، يرى أن على الطالب أن يتعلم أصول الحرفة عبر جنورها وتقاليدها الكلاسيكية، فالمشكلة الأساسية لديهم فى المسرح البولندى الآن - أن الممثل البولندى لم يعد مهتماً بنطق الكلمة ومخارج حروفها بنفس القدر الذى كان يهتم به الأولون، وأن هذه ظاهرة خطيرة تهدد روح اللغة القومية؛ وقد مر الألب البولندى القائم على الشعر، وأنه على الرغم من اهتمامه البالغ باللغة البولندية وأدبها وكيفية نطق حوارها بلغة صحيحة صافية بأساليب علمية تقوم على الاهتمام الجوهرى بتفسير الكلمة وطرق نطقها إلا أنه لا يقف ضد مناهج اساتذة آخرين فى الاهتمام بمفردات العروض المسرحية الأخرى داخل الأكاديمية التى قد تكون أحياناً على حساب الكلمة؛ بل إن تباهى الاتهامات والرؤى المسرحية الجيدة يمارس ويتعامل مع بالقدر نفسه من الاهتمام والتفسير والتعامل مع فنون الكلمة وأدائها.

من تجارب المسرح البولندى المعاصر

لقد شاهد المسرحيون المصريون تجارب مسرحية متعددة . المسرحية الكلاسيكية «الخاطب» لجوجول، «أوبرا نابوك» Nabucco، لفردى، ثم التجربة الطليعية «تنويجات على دون كيشوت» وغيرها من العروض المسرحية المتميزة، بالإضافة إلى مشاهدة أهم منجزات المسرح التجريبى المعاصر البولندى على أشرطة فيديو/ كاسيت (تجارب جروتوفسكى - شاينا - كانتور - مونجيك - جيجيوفسكى وغيرهم من المبدعين المعاصرين.

ومن أهم اللقاءات المسرحية للتعرف على بعض ملامح التجريب المسرحى البولندى لقاء المسرحيين الأكاديميين المصريين بالفنان المسرحى الكبير: «يوزيف شاينا Jozef szajna» الذى تحدث من تجربته المسرحية طوال أربعين عاماً من الإبداع، وتحدث كذلك عن تجربته المسرحية الهامة فى مصر منذ ثلاث سنوات، عندما أشرف على ورشة مسرحية يركز المهاجر للفنون بالتعاون مع المخرج المصرى هضاء عبد الفتاح الذى أكد شاينا أنه أضاف الكثير من فنه للعروض المسرحى «بقايا ذاكرة» الذى شُح

فوق خشبة الهناجر تتويجا للورشه المسرحية.

حققت زيارة العمل القصيرة لوارسو - والتي أتاحتها أكاديمية الفنون المصرية والمدرسة الثانوية البولندية وأتاحت للمسرحيين المصريين التعرف على بعض القضايا المسرحية العلمية الملحة أهمها:

- إتاحة الفرصة للتعاون الفني المشترك ما بين المعهد المصري للفنون المسرحية، والمعهد البولندي للمسرح للتخطيط لتنفيذ زيارات متبادلة مماثلة.

- استعداد «صندوق التنمية الفنية والثقافية البولندي» للمساهمة في الإنفاق المشترك بينه وبين الجهات المعنية بمصر لتنظيم منح قصيرة الأجل للمبدعين الشباب المصريين والبولنديين، من التشكيليين والمسرحيين والسينمائيين، وتبادل المعارض الفنية سهلة الحركة والتنقل لعرضها في أنهاء متفرقة من المدن البولندية والعكس.

هذا من الناحية الرسمية، أما من الناحية الفنية والمعنوية فقد أكسبت هذه الزيارة المسرحيين المصريين روحاً جديدة من الوعي

الثقافي بقضايا فنية وأكاديمية هامة، للتعرف ليس فقط على الإبداعات الجديدة لفنون المسرح البولندي، بل - وربما قبل كل شيء - للتعرف المسرحي المصري على نفسه أكثر، واكتشافه لقدراته الإبداعية بمقارنتها بالآخر، وأين يقف، ومن يضاهيه ويقدم له فنه ١٩٨٥. يقول الدكتور أنور رستم - الممثل والمخرج والأستاذ باكايمية الفنون «لقد شعرت أنني اغتسلت روحياً، وعهدت شباباً من جديد بعد هذا العصر، تملأني الرغبة والحب في أن أبداع»



أصدقاء إبداع

الشعر

قصائده السابقة من ترهل ويراب
ماكان يشيع فيها من صدوع، وكذلك
قصيدة الشاعر والقاص «أحمد
محمود عفيفي»، الذي نريد أن نعتب
عليه لأنه لم يستطع أن يكتب جماح
غضبه في رسالته الأخيرة، وكنا
نطمح أن يقدّر مانقوم به من جهد في
اختيار القصائد وقراءة مثات
الرسائل، وأن يلتمس لنا العذر إذا
ماتأخرنا في نشر بعض المواد؛ ذلك
أننا نود أن نتيح الفرصة لكل عمل
جيد بغض النظر عن اسم صاحبه.

رومانسى مستمد من التجربة
الخاصة، فيبتعد في جانب من
قصيدته عن الحكمة الجافة والتأمل
للباشر، أما للمواضع الأخرى التي
غلب فيها الواعظ على الشاعر، فهو
ماستتكفل به للخبرة والمراس على
مأمل.

ومن الأصدقاء القدامى، ننشر
قصيدة جيدة للشاعر «السيد
التحفة»، ويسعدنا ما فيها من تكثيف
بدأ به الشاعر يتجنب ماكان في

لعل خير مايمكن أن نقدمه
ضمن (ديوان الأصدقاء) مع مطلع
العام الجديد، هو قصيدة جديدة
لصديق جديد ينضم إلى أسرة
الشعراء من أصدقاء (إبداع)،
خاصة أن قصيدته تدور حول تجربة
الوقوف بين عام تولى وعام جديد
يهل، بكل مايمثله ذلك من الوقوف
في منطقة هي بين الأمل والأمل، الأمل
لما حمله العام الذي ولى من كوارث
ومظالم على المستوى العام، ولكن
الشاعر يمزج ذلك كله بشجي

ديوان الأصدقاء

«عام تولى»

شعر: حمدان محمود القاعود
(أخميم - سوهاج)

وقد كان فيها ليالٍ تتفرح
بخطر الهوى
وقلبٌ أحبَّ ومزقه الشوق

ونحن نودعُ عاماً تولى
أعزُّ بنفسى إلى ذكريات أحُنَّ إليها
فابكى عليها

حتى انكوى
فمات شهيدا وكان لذاك الغرام فدى
وقد كان فيها لقاءات حب
وليس سوى
ونحن نودع عاما تولى
ونقلب من عمرنا صفحة
تلاشت سطور الكلام عليها بليل النعوم
بحسب كثيرا بها عن صماب
وعدت وليس معي من صديق
وعشت اوصار ظلم الحياة
باتشوبة من دموع حزينة
اقول سيأتي غدا بالاماني
ولكن حلمي تبدي سراب
ونحن نودع عاما تولى
ونفخ للعمر بابا تحلى

بثوب الامل
اناشد كل الذين افاضوا دموع الوداع
وكل الذين اعدوا اللقاء
لعمام جديد
بان يمنحوا الطفل احلى ابتسامة
وان يطفئوا نار حرب تدمر في الابرياء
ويمضي بنا الدرب نحو النهاية
لنجنى حصان الذي قد صنعنا
لنعرف كيف نواجه ذلك الذي قد اتانا
ليلقى عليك ستارا
فتصبح في جانب الذكريات
وتلزمنا في الفراق التفاتة
نجمع فيها حنين الليالي وحكم القنر
فتقرأ سفرنا من العمر مر

«لُدُومَ الشَّعْرِ»

شعر: السيد النحفة
(شبراخيت)

وجاءت ربة الشعر
قُرش الثَّور في دُريش
وتَحَص ظلمة الليل
لِيُشْرِقَ بالضياء فجرى
ويزهر.. بالمنى عُمري...

ايا شعر...
كَمْ حَامَتْ.. على رُوحى
ظلال اليأس
فَكُنْ.. يا شعر.. تَريائى...
وكن في الليل أَسْوَائى
وكن في التَّيِّه أهدائى

وكن مائى.. ويبيدائى
وكن ارضى.. وكن عرسى

وكن يوى.. وكن امسى
وكن جهرى.. وكن همسى
وكن مضى من النفس

«اسيدلوا هذا الستار»

شعر: احمد محمود طيفى (دمياط)

وايئ وجهى فاستقل بوجهكم
ودنوت وحدى
انسئل من نبضى الى نبض قديم
واهش احواسى.. افتش فى الزكام..
ارى احتضار الشمس فى الافق الهرم!!
هل تسلبون البوح سمار السقم؟
هذى موافيت الالم
غبن ثقيل هام فى دروب طويلا، واستقام
وارتعاشات كوجه الماء فى بئر عن
الزيف قرصان
يسأونى على عرض الورد
الزيف بهتان يطل من الشفق
وتذرت فريانا لهذا الليل
هل: يهب السماء بنماش؟
هل: يقتل القسق المسافر فى الدماء؟

يسئدلى الماء القديم برشقا؟
هل تسلبون البوح، هل: اطلبت
هى «بضع اصفار» وعذرا
لم يعد بينى وهذا الزيف إلا.. «سبح بقرات»
أأذى!! ليتنى
لو أننى
أو.. كيف تمنحنى الصبى ودة؟
أو.. ليس تعرف أننى ماؤى إلى هول الفرا؟
تلك الصبى ليتها
تلقى بلؤلؤها إلى فريخ النهار!
وليتها تلقى بدمى خلف اسوار الحصار
لكى أرفف «طاهرا»..
وأرف للسمار اطياف احتراقى
ثم اصمخ: ويحك فلتسديوا هذا الستار!!

القصة

أيها الأصدقاء

ننشر في هذا العدد أيضا بعض النصوص القصصية التي وجئناها تستحق النشر.

ومن الطبيعي أننا ندفعها إلى النشر بعد تصحيح ما بها من أخطاء، وإن كان هذا يغضب بعض الأصدقاء الذين يظنون أن عملهم يبرء من الخطأ، وأنها نبأ في التركيز على هذه النقطة المهمة. وكنت على وشك أن أنشر إحدى

قصص هذا العدد كما هي، ولكني فكرت أن صاحبها - وعنده نسخة أخرى منها - بالتأكيد - ربما يرى كيف استقام أسلوبها.

أما صديقنا الذي بعث إلينا خطاباً غاضباً فنحن نجد له العذر في بعض ما أغضبته، صحيح أن «الويسكي» لم يقدم مع الطعام، وهذا خطأ ارتعنا فيه كم القصص الهائل الذي علينا أن نراجع كل شهر، وإن كانت كل الأشياء الأخرى موجودة، بما فيها الأخطاء بالطبع ولكننا

نعتابه ولا نغضب منه، لأننا حين نشرنا له قصة منذ فترة قصيرة كتب خطاباً غاية في الرقة واعتذر عن الأخطاء، ولم يرسل نسخة منه إلى رئيس التحرير. وقد بعثنا عما أثار غضب هذا الصديق فلم نجد ما يبرره.

على كل حال... هذه هي بعض القصص التي اخترناها، وفي الطريق إن شاء الله قصص أخرى ستلخذ دورها في النشر.

ضريح التاريخ

أمل خالد - الثامنة

تلك الليلة التي سيجت نوافذ الطابق الثالث سمعت صوتي: إن أناساً بهذه القوة يهون أمامهم هراء مقر المكتبة القابع بالدور الثالث من البناية الشاهقة. بل تعون أمامهم أشياء تفوق ذلك بمراحل، انتهت على صوت صديقتي تدعوني، صعلجُ الدرج - المصعد الذي كان يعمل في نشاط أجل سنوات - لا يعمل، بالطابق الأول مازالت وكالة الإعلان - منذ سنوات مضت - قائمة.

أسير في الشارع الممتد، يواجهني الخرس، وعلى اليمين مازال المقر القديم يقف في استقبالي وآخرين. إلى الطابق الثالث بالبناية الشاهقة تقدمتني صديقتي - التي أقيم ببيتها منذ أن فرغت نقودي فلم يستقبلني الفندق. أسرعت صديقتي تلحق بالصراف الذي أشاع بين العاملين أن صرف مستحقاتهم عن الشهر الفائت حل موعده اليوم. من فوق الرصيف المواجه شرعت اتطلع إلى

قدم عامل البوفيه القهوة لى، دعتنى هوجة الانتخابات وتهدل حال المقر الكائن بالطابق الثالث من البناية الشاسقة فى الشارع الذى يقف الضريح فى نهايته شامخاً إلى الأس، دق جرس الباب فى شقة صديقتى، اختبأت خلف الفتية الأخير بغرفة الصالون، سمعت صوت أمها، بل ابنك ملايسه، جئت أغيرها. وأنا متكورة خلف الفتية الأخير حافية القدمين يلهبهما البرد القارس، بعد ثلث الساعة انصرفت الأم التى تمنع ابنتها - صديقتى - من استقبالي الغريب ومن التعرض لحل مشكلاتهم إلى الطابق الأعلى حيث شقتها بنفس البناية، اعتذرت صديقتى عن موكب أمها، واعتذرت عما تسببت فيه من حرج.

تناولت قهوتى - الباردة - وألقيت نظرة على الضريح العتيق وأنا انصرف مع صديقتى.

الجديد بعض النيكورات والملابس الملونة تزين المدخل بالطابق الثانى شقتان خاليتان استثمر فيهما المالك مبلغاً من المال يليق بهما موقعاً ومساحةً وخدمات.

وصلتُ إلى الطابق الثالث، تتصدره لافتة نحاسية كبيرة تحمل اسم الجريدة التى تكتب لها صديقتى بخط أنجلسى نقيق، اخذتُ أنطق حويله الحمراء البارزة، وفى الطريقة التى تتوسط شقتى الطابق فى شموخ تقف مانشتات الجريدة تتوسط إطاراً من الخشب الأسود تطوره مساحة زجاجية يحجم الإطار. لفتت من الباب الأيسر، تحول لون الطلاء الأخضر إلى الأزرق الذى غطى الجدران والأرضية والأثاث وانسحب اللون الأخضر الذى احتل المساحة كلها - قبل سنوات مضت - تاركاً الساحة للزرق.

صفار.. كيار

إيهاب رضوان الدسوقي - المنصورة

راسها تماماً متظاهرة بالنوم.. الخبيثة!!.. يفتح هو باب الغرفة ويضئ النور وحين يجدها نائمة يلقى الباب بعنف، لكنها لا تتحرك.. يخلع ملابسها فى صمت ويلقى بها فى كل مكان.. الأحمق!!.. صدق أنها نائمة.. يجلس ويفتح الراديو.. يريد أن تستيقظ.. فى عناء طويلى يرفع صوت الراديو ثم يفتى بصوته الأجش.. أحس بها بجوارى تكتم شمكاتهما.. بعد دقائق يلبس من إيقاظها فيخلق الراديو ويطفئ النور بعد أن قبلنى هو الآخر فى محاولة أخيرة يرمى على الفراش بعنف ويسهل بلا داع، لكنها أصرت على تجاهله.. خطر لى أن أتركهما يعذبان نفسيهما بعنادهما الأحمق، لكن قبلتهما التى لم

كانت تمسبنى نائماً بينما أنا أراقبها باهتمام.. قلقة هى عليه، تنظر إلى الساعة كل بضعة دقائق.. تثق بأنه تمعد التأخر حتى هذا الوقت ليعتصرهما اللق.. تنهض من الفراش لتتشاغل بأى شيء.. تهضر اليوم صور الزفاف وتقلب الصور فى شروبه.. لماذا تركته يخرج غاضباً! إذن مادامت قلقة عليه هكذا.. تنظر إلى فى سقف وكأننى السبب.. حقاً منذ مجيئى وهما كثيرى الشجار ولكن ما ذنبى؟

حين تسمعهم يفتح الباب الخارجى تلقى بالالبوم مسرعة وتطفئ النور وتستلقى بجوارى على الفراش.. قبلنى قبله سريعة وتحكم الغطاء حولى قبل أن تغشى

ينمح أثرها بعد، جعلتني أبداً في تقليد خطتي فوراً.. بدأت فبدعت الغطاء على تماماً.. في تلقائية تلاصقت أيديهما وهما يعيدان إحكام إغطاء حواشي.. هذه هي الخطوة الأولى.. عرفت كل منهما أن الآخر لا يزال مستيقظاً.. فجأة ودون سابق إنذار رفعت صوتي باكياً... كالعماد تتمم هو بالفاظ غاضبة مبهمة، بينما نهضت هي ودفعت في فمّي زجاجة اللبن الصناعي.. لغفلتها بالطبع

مستمراً في البكاء وبشكل مستعيرى هذه المرة.. أخيراً يتحدثان.. تصر هي أنني أعانى من مقص حاد، بينما يقسم هو أن درجة حرارتي مرتفعة.. تعالونا في سكب الأوية بضمي بسخاء شديد، وتبالا حملى ومهددته حتى واتصل بينهما الصبيث، لكنني لم اصمت مباخرته حتى لا تنكشف اللعبة.. حين هذات كان صوتي قد بيج تماماً، بينما كانا هما في حالة انسجام قصوى.

فجر

منى سعيد أحمد - البحر الأحمر

له بجوارها وهي السامرة يوماً كفنارات الميناء... أكثر ما يريحها حين تجلس إلى أوراقتها ترنو للبحر وتكتب.. حبيبها ملا ملتقىها أملاً.. رسم على كل فساتينها أفلاماً عندما علم أن أكثر ما يبعدها ساعات الكتابة.. حرف وحرف وحرف

كتبت «طم»

لم تستطع أن تكمل.. راحت ترسم زوجين من اجنحة للنوارس وساء الحلم بعيدة جداً.. تذكرت.. حبيبها يكره دلالات البعد / للمستحيل..

... ابتسمت فقد كان يوماً يحلم..!!

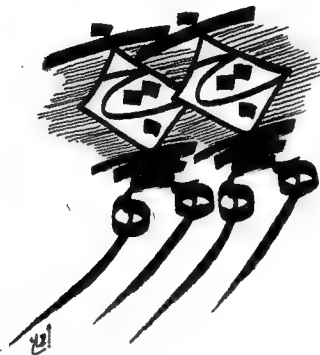
... أضواء السفن تصل من بعيد خافضة فجأة أمام نجمات السمير.. صوت الأذان أراحها قليلاً.. تذكرت، حبيبها اتقن يوماً أحدهم أن يكرم هو حكيم هذا الحبيب/ همت/ حين فاجأها الصباح، فقد كان الد على أشده وكانت مستهزئة كثيراً لشدتها بيوتها الرملية.. هذه المرة حين جاست إلى مكتبها رسمت مجدافين!!

في تلك الليلة شيء ما كان يهرج بها، دوار الشيء المجهول شديد جداً!! قديماً كانت تعشق الرمال الحمراء الصغيرة، كانت تنهى منها بيوتاً ساعة الاصيل تسعدنا كثيراً، لكنها كانت يوماً تكيك في اليوم التالي كان الد يظفها!!

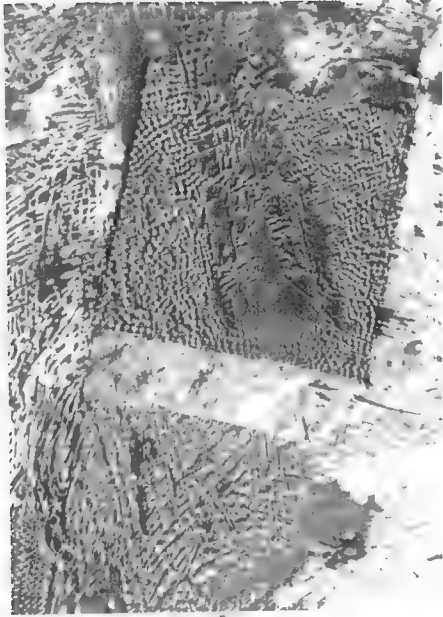
رطوبة الجو خانقة لكن نافذة حجرتها تعيق بربح طيبة... رائحة اليد تطير مع الموج عالياً، كان للبحر يوماً فضل عليها!

استندت على نافذتها قليلاً.. في تلك الساعات الحارة.. كم تعشق لون المياه.. ساحر جداً فجر البحر!! صوت الموج خفيض جداً يغازل مسخور الشاطئ.. جرية صوت القواقع الصغيرة تعشقها كثيراً.. أنفاس خفافس البحر مقلقة جداً تمنى لو حملتها بعيداً بعيداً عن سواقي الركب القديمة المصدنة.. تمتد لو خرجت وشيدت بيوتها الرملية! لكنها تذكرت أن حبيبها لا يؤمن ببيوت من رمال!!

عندما شجرت بدوار الشيء المجهول يدهامها ثائبة ارتدت على كرسيها وأخذت صوت المنبه الذي لا فائدة



من أعمال الفنان «إجماع»



لوحة من معرض الفنان طه حسين المقام حالياً بجاليري سلامة بالمهندسين، والذي يضم أعمالاً من مراحل فنّه وتعدّدة تعبر عن مسيرة الفنان، منذ الخمسينيات حتى الآن.

الجماع

(١١١١)

العدد الثاني • فبراير ١٩٩٦

ترجمة الباء (قصه)

أدوار الخراط

مكادات الكائنات الوحيدة (قصيدة)

محمد إبراهيم أبو سنه

قباء (أل مستجاب) وأنصارهم (مقال)

شاذل عبد الحميد

الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

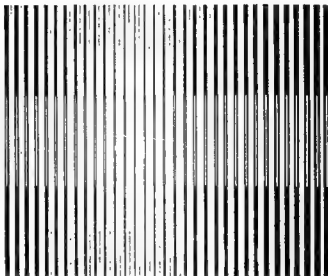
الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - توزيع - توزيع

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **سمير رحمان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المظى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلسب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار.
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - السعودية ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

للمراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - ص. ب. ٦٢٦ - تلغراف : ٣٩٢٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجموع

السنة الرابعة عشرة • فبراير ١٩٩٦ م • رمضان ١٤١٦ هـ

هذا العدد

■ القصة

- تريضة الهاء إدوار الخراط ٢٤
تدخلات ولا مفر مصطفى الأسمر ٣٥
رحلة حمدي البطران ٤٥
يوم الثلاث عمرو علي صالح ٦١
الذي لم يره أحد مصطفى عبدالوهاب ٦٨

■ الفن التشكيلي

الفن الإثنوجرافي

مع ملزمة بالألوان، مختار الخطار

■ المكتبة

- صفحات من حياة تالكة سليمان المنذري ١٢٠
قراءة في العدد الأخير من كتاب قضايا فكرية
مجدى عبدالحامد ١٢٣

■ الملتبغات

- الجريدة السنيمالية ذاكرة الأمة فريال كامل ١٢٨
الرسائل :

- مصر بداية القرن العشرين عبر صور لينيرت ولاندوك ،باريس،
مارسيل علق ١٣٢
حجر المعزاء .. البنية التكرارية وجدل الأسطورة والنوابع
السندن صبرى حافظ ١٣٦
نحو إطار حضاري للمجتمع العربي في القرن الحادي
والعشرين ،دمشق لحنى أبراهيمين ١٤٢

■ أصدقاء يداع :

١٤٩

■ الافتتاحية:

سويتان ح ط ٨

■ المفكر العربي الحر عبدالله القسيبي وداعاً

- عبدالله القسيبي صوت صارخ في البرية. سيد محمود القملي ١١
قطرة الشك في صحراء اليقين حسن طلب ١٦
المفكر عبدالله القسيبي بعد رحيله فوزية رشيد ٢١
■ نازك الملائكة .. رؤى جديدة لدورها الريادي
نازك الملائكة امرأة لتي غيرت خريطة الفكر العربي..

- سلى الخضراء الجوسى - ت: نعية غانم عبدالناصر ٢٥
أم الصناد فريال جبوزي غزول ٨٧
الصوت للغضب في ديوان نازك الملائكة محمد بريزى ٩٥
تكريات عاطفية للآل ديزى الأمير ١٠٧
نازك الملائكة خنساء القرن العشرين محمد نبويه حجاب ١١٤

■ الدراسات

- تعليم بلا ديمقراطية مراد وهبه ٦
الواقعية الاحتفالية في قيام آل مستجاب والنجارم
..... شاكرك عبدالحامد ٤٧

■ الشعر

- مكابدات العائذات الوحيدة محمد إبراهيم أبو سنة ٣٢
السلك حسن الدجارج ٤٠
اقتدار زلزال النمامة إلى باب زوينة فؤاد طمان ٥٧
لا أحد قاسم الوزير ٦٥
خازنة الماء فتحي عبدالمسيح ٧٠
شمس وشباب غريبتنا عبدالحامد محمد ٧٤

سیرتان

لم يكن في خطة هذا المبدد أن نجمع إلى ملف الشاعرة العراقية الرائدة نازك الملائكة - عاناهما الله
 وبعد في عمرها - ملفاً آخر أعدناه على عجل عن المفكر العربي الشجاع عبد الله القصيمي - رحمه الله
 - لولا أن فاجأنا أحد مريديه (إبراهيم عبد الرحمن) فنعاها إلينا منذ أسابيع في صفحة الوفيات !

ولم تكن الصدف التي جمعت بين هاتين الشخصيتين المؤتلفتين المختلفتين على صفحات هذا العدد
 عارية من المحاسن؛ فلقد كشفت عن حقائق وجسدت عبراً، وفتحت عيوننا أكثر على أمراض وبيلة في
 حياتنا الثقافية، وهي أمراض كنا - ولا تزال - نحس بأعراضها دون أن ننجح في تشخيصها، فإذا نجحنا
 أعجزتنا وسائل العلاج وأعزتنا أدواته وأساليبه.

وليس هذا مقام للحديث عن حياتنا الثقافية وطلها، إلا بمقدار ما ترمز إليه هاتان الشخصيتان
 الكبيرتان في اختلافهما واختلافهما.

ولعل أهم ما يجمع بين نازك والقصيمي، هو أن كليهما رائد في مجاله، هي واحدة من رواد التجديد
 في حركة الشعر العربي المعاصر بعد قرون طويلة من التقليد والجمود، وهو واحد من رواد الفكر النقدي

الجرىء، فى حياتنا الثقافية المعاصرة، ممن نذروا انفسهم - وهم قلة - لمقاومة كل اشكال الخرافة والدجل وهنما من اساسها، ولحاربة سائر صور الطغيان والقمع باسم اللاهوت أو السياسة.

غير أن الريادة فى الحالتين لم تشفع لذويها، فلم تقابل إلا بالجمود والكنز أو فى أحسن الأحوال بالنسيان وعدم الاكتراث، على اختلاف المبررات والشروط هنا وهناك.

فهذه فُازك الملائكة وقد تقدم بها العمر ودامها للرض، وحيدة شبه متسية، يعوزها الدواء فلا تجده إلا إذا خرجت بعيداً عن الحصار المضروب على بلدها، ولم يشفع لها الدور الرياى الكبير الذى نهخت به وهى تحمل راية التجديد فى الشعر والنقد، وتخوض معارك التحديث فى الحياة والجمع، وتنصر لحقوق المرأة فى مواجهة التيارات المتزمنة والرؤى السلفية، كل هذا لم يشفع لها، بل لقد تيجحت أصوات بعد حرب الخليج فارتفعت تطالب بحذف قصائدها وقصائد زملائها العراقيين: من المناهج والمقررات الأدبية فى المدارس كافة!

وهذا عبدالله القصيمى يلقى المصير نفسه بعد رحيله، كما لقيه قبله، ولم يشفع له عند أحد أنه عاش منفياً مطاردة قلمه مقيد وكتبه مصادرة وحياته مهندة، بلا ذنب إلا أنه اجتهد ففاته اجتهاده إلى الاختلاف حول ما استقرت عليه الأنعان وجزت به العادات.

أما اختلاف الرائيين فتجسده سيرتاهما الفكرتان، إذ فى حين انتقلت فُازك، تمت وطأة ظروف عديدة متشابهة - من صفوف دماء التجديد والتطور إلى صفوف المحافظين ودعاة التقليد، نجد العكس تماماً عند القصيمى الذى بدأ باليقين لينتهى إلى الشك، وهذا تحول نادر فى تاريخنا الفكرى، فقد اعتدنا اليوم أن نجد الناس يتحولون من العلم إلى الإيمان ومن الدنيا إلى الآخرة ومن علوم الأرض إلى علوم السماء.

على أن اختلاف الموصوفين لا يمنعهما من الاشتراك فى صفة واحدة كما علمنا الملتقى:

وقد يتقارب الموصفان جدا
وموصوفاهما متباعدا

يقول أفلاطون في «الجمهورية»: «إننا في العلم نبحث من أجل معرفة ما هو موجود أبدياً، وليس معرفة ما هو موجود في لحظة ثم يتلاشى، ومن ثم نتفق على أن الهندسة هي معرفة ما هو موجود أبدياً. وإذا كان ذلك كذلك، أيها الصديق العزيز، فالهندسة ينبغي أن تجذب العقل نحو الحقيقة»^(١)، ومعنى هذا النص أن المعرفة تسفل في علاقة جوهرية مع الحقيقة.

والسؤال إذن:

هل هذه العلاقة مشروعة؟

نجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

هناك ثلاث نظريات:

أولاً:

نظرية «الحقيقة صورة» أي الحقيقة صورة طبق الأصل. عبّر عنها الفلاسفة المسلمون في قولهم «الحقيقة هي مطابقة ما في الأعيان لما هو في الأذهان». وعبّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص توما الأكويني في قوله «الحقيقة هي المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ما ليس موجوداً ليس موجوداً». بيد أن هذا التعريف للحقيقة عسير المنال لأنه يفترض مقدماً أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقولنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة. والمُعرِّف هنا مرئود إلى أنه من المحال معرفة الأشياء كما هي في ذاتها بمعزل عن تأثير العقل في حالة معرفته هذه الأشياء.

تعليم بلا دوجماتيقية

ثانيًا:

نظرية «الحقيقة قانونًا». وقد عبّر عنها فيكاريت في قوله بأن «سلامل التفكير الطويلة التي اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها في التحليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إلى أن جميع الأشياء التي تقع في علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائمًا بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصيرًا لا يستطيع الوصول إليه، ولا خفيًا لا يمكن الوقوف عليه»^(٦). ومعنى هذا النص أن الحقيقة في داخل أفكارنا، ولا تُعرف إلا بتلازمها المنطقي استنادًا إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين فيلسوف وآخر. فقانون عدم التناقض عند أرسطو، وينقيضه أي قانون التناقض هو عند هيجل. وقانون العلية الذي يقضي إلى الحتمية مشكوك فيه عند الفيزيائي من متكلمي المسلمين، وعند هيوم من فلاسفة الغرب على الرغم من تباین الغاية من هذا الشك. يقول الفيزيائي «الافتقار بين ما يعتقد في العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيءين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر، ولا نفيه متضمن لنفي الآخر. فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ولا من ضرورة علم أحدهما عدم الآخر مثل البرق والشمس، والشمس والاكمل، والاحتراق وإلقاء النار، والثور وطلوع الشمس، والموت وحزن الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل»^(٧). ويقول هيوم قولًا مشابهًا لما يقوله الفيزيائي، ففي رأي هيوم أن علاقة العلية خالية من الضرورة. وما يزعم لها من ضرورة ناشئة من أن

العامة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص هيوم إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية^(٨). ومع ذلك فالفيزيائي وهيوم متباينان في الغاية من الشك في العلية. ففيه عند الفيزيائي لتبديد المعجزة، ولكنها عند هيوم لخصص الدوجماتيقية.

ثالثًا:

نظرية «الحقيقة نجاحًا». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبر عنها على وجه التخصيص «وليم جيمس في نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة وذلك بسبب التباين في تسمية ما هو ناجح. وما هو النجاس يقاس في إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا للقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور، ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند أرسطو كانت العلاقة قائمة بين وزن وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند جليليو فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته، فالسرعة واحدة أيًا كان وزن الجسم متى أزيلت المعوقات الخارجية.

وتقسيمًا على هذه النظريات ونقائضها هل يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة؟

يقول أرسطو في كتابه «الميتافيزيقا» أنه بسبب الدهشة يبدأ الناس في التعلّص، التعلّص إذن وليد الدهشة^(٩). وإذا كانت الدهشة تعني الشك فالتعلّص إذن وليد الشك.

في العصر اليوناني القديم اتخذ السوفسطائيون من تباین المذاهب والمعاداة تريعة للشك. ثم نشأت

جديداً يناقش منطق أرسطو. ثم جاء هيوم وتابعه كلاً من بيكون وبيكارث في ممارسة الشك، ولكنه انصرف في شكه إلى سمة الضرورية في مبدأ العلية. وتأثر كانط بهيوم في هذه المسألة فقال: لقد أيقظني هيوم من سباتي الدوجماتيقي. وكما نط يعني بالدوجماتيقية الكلف عن كشف جذور الهمم في المفاهيم المتوارثة.

وفي القرن العشرين ازداد الشك في الدوجما بفضل نظرية الكوانتم التي نشأ عنها مبدأ اللاتعيين لهيزنبرج. واللاتعيين يعني اللايقين، وبالتالي يعني عدم مشروعية ملكية الحقيقة المطلقة. والنتيجة بزوغ اللادوجماتيقية في مواجهة الدوجماتيقية. وهذه النقطة الكيفية من الدوجماتيقية إلى اللادوجماتيقية من شأنها نفى المحرمات الثقافية. وقد أكد هذا النفي بزوغ ثلاث ظواهر: الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل. الكونية تعني تكوين رؤية علمية عن الكون استناداً إلى الثورة العلمية والتكنولوجية. فقد أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الكون من خلال الكون وذلك بفضل غزو الفضاء. وكان من قبل ذلك يرى الكون من خلال الأرض. كما أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الأرض من خلال الكون فتبدل له مكانها وهدد بلا تقسيمات. الأمر الذي يلزم منه الاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم. وقد ورد في تقرير «نادي روما» (١٩٩١) أن عالم اليوم يمر بمرحلة الثورة الكوكبية الأولى وهي ثورة متحيزة من الثورة الزراعية والثورة الصناعية في أنها تخلو من وضوح الرؤية. إذ هي تتوج بحركات لا عقلانية وتمصية وأصولية. ولهذا فإن التفكير التقليدي لم يعد صالحاً لمواجهة هذه الحركات^(١٠). وتتردد النغمة نفسها في مشروع اليونسكو عن «الديمقراطية في العالم»

«الدرسة الشكية» ورائده «سكستوس امبيريقوس» وفكره المحورية أن لكل حجة حجة مضادة لها ومساوية لها في القوة. والنتيجة إمتناع الإنسان عن أن يكون دوجماتيقياً^(١١). ثم يستلزم سكستوس حاشاكاً: «إذا كانت الدوجما تعني إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة مذهب» لأن المذهب، في رايه، يعني الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتصقة فيما بينها، وفيما بينها وبين الظواهر. وإذا كانت الغاية من الشك سكينه النفس على حد تعبير سكستوس فإن الدوجما، في هذه الحالة، تقف ضد هذه السكينه^(١٢). وهذا على غير القول الشائع بأن سكينه النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، في معناها الأولى، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. ثم تبلور معنى الدوجما فيما يسمى «علم العقيدة» وهو في المسيحية علم اللاهوت، وفي الإسلام علم الكلام. فاصبحت للدوجما سلطة تحكم على من يعارضها بالهرطقة أو الكفر.

وفي العصر الحديث عانت الدوجما من الشك مرة أخرى ابتداء من بيكون وبيكارث. أسس بيكون منطقاً جديداً يثير، في جانبه السلبي، على الكشف عن أوهام العقل وهي أربع وأهمها «أوهام المسرح» التي هاجرت من الدوجمات الفلسفية المتنوعة إلى عقول البشر^(١٣). أما ديكارت فإنه يقول «لم أكد أنهى المرحلة الدراسية التي جرت المائدة أن يرفع الطالب في نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيبت رأيي تماماً لا أنني وجدت نفسي في ارتكاب من الشكوك والأخطاء بدا لي معها أنني لم أجد من مساراتي التعلم إلا للكشف شيئاً فشيئاً عن جهالتى»^(١٤). ويعد هذا الشك أسس ديكارت منهجاً

(١٩٩٤). ومن هنا تأتي ضرورة الإبداع. وإذا أضيف الإبداع كمُعد رابع للأبعاد الثلاثة الأخرى وهي الكونية والكركبية والاعتماد المتبادل كان لدينا ما أسميه رباعية المستقبل.

وفي إطار هذه الرباعية ينبغي تطوير التعليم على الإطلاق، وتطويره في كليات التربية على التخصيص حيث أن هذه الكليات مكلفة بعداد المعلم.

ولكن أي معلم؟

هذا هو السؤال. وحيث أن ثمة علاقة تضاميف بين المعلم والطالب فثمة بالضرورة سؤال آخر:

أي طالب؟

إن العلاقة التقليدية بين المعلم والطالب تكوّن على تلقين الحقيقة من جانب المعلم، وتذكر الحقيقة من جانب الطالب. وفي إطار هذه العلاقة نشأت اختبارات الذكاء، أي أن صياغة هذه الاختبارات تمت في إطار ما هو حادث في العملية التعليمية من تلقين وتذكر ابتداءً من الفرد الجينييه وهنري بيرون في فرنسا، ولويس ترومان في أمريكا، وسيريل بيرت وهانس إيزنك في إنجلترا. وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن ثمة نسقاً تعليمياً يقوم على ثلاثية التلقين والتذكر والذكاء محوّلًا منه الإبداع. وبالتالي يصبح من حقنا القول بأن هذا النسق ليس صالحاً في بقائه في إطار رباعية المستقبل. وإذا كانت رباعية المستقبل لا تستقيم إلا بالإبداع كان لزاماً علينا أن نؤسس نسقاً تعليمياً جديداً يقوم على الإبداع وليس على الذكاء، وبالتالي لا يقوم على التلقين والتذكر.

والسؤال إذن:

ما هو هذا النسق التعليمي الجديد؟
ومن الذي يؤسسه؟

أجيب من السؤال الثاني وأثرث في الإجابة عن السؤال الأول فقول إنهم أساتذة كليات التربية وليس غيرهم، وهنا نواجه إشكالية حادة وهي أن أساتذة كليات التربية هم أنفسهم الذين أسسوا النسق التعليمي القديم. وإذا كانت الإشكالية تنطوي على تناقض فليس في الإنسان رفع التناقض الكامن في الإشكالية المخروجة إلا بأن يمارس أساتذة كليات التربية ما يسمى بـ «النقد الذاتي».

هذا عن جوابي عن السؤال الثاني فعداذا عن جوابي عن السؤال الأول؟ وقد أبدت رغبة في التثريث، وهذه الرغبة مبرورة إلى أن تأسيس النسق التعليمي الجديد يستلزم جهداً جماعياً. وكل ما يمكن أن أسهم به في هذا التأسيس هو إثارة إشكاليات، أي تناقضات من غير رفعها. وهذه الإشكاليات عندها أربع:

الإشكالية الأولى قائمة الآن بين انفجار المعرفة وانفجار السكان. فانفجار المعرفة نفقة كيفية، بينما انفجار السكان نفقة كمية.

وهنا يطار سؤالان:

ماذا نعلم في ضوء نظرية المعرفة؟

وكيف نعلم في ضوء انفجار السكان؟

وهنا ثمة مفارقة وهي أننا نقول عن انفجار المعرفة إنه نفقة كيفية والسؤال عنها كمية، ونقول عن انفجار السكان إنه نفقة كمية والسؤال عنها كمية.

والإشكالية الثانية قائمة بين تدخل العلوم من جهة ووجود أقسام في كليات التربية لا تتجاوز تخصصها الدقيق.

مبدأ اللاتمين أو بالألق اللاتمين هل تظل العلاقة قائمة
بين المعرفة والحقيقة؟

هذه هي الإشكاليات الأربع. وأعتقد أن رفع
التناقض الكامن فيها يمكن أن يكون إرهاباً لتأسيس
النسق التعليمي الجديد.

والإشكالية الثالثة تقوم في القسمة الثنائية بين
التربويين والأكاديميين. والنتيجة المتمة من هذه القسمة
أن التربويين ليسوا بأكاديميين. فهل التربية ليست علماً
من العلوم الأكاديمية؟

تبقى الإشكالية الرابعة والأخيرة وهي أنه في ضوء

الهوامش

(1) Plato, *The Republic*, vii, 527.

(2) Descartes, *Discours de la Methode*, Editions de l'universite de Manchester, 1941, p.6.

(٣) الفيزيائي، نهافت الفلاسفة، تحقيق سليمان دنيا، ط ٧، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ٢٢٩.

(4) Hume, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, 1960, pp. 165- 167.

(5) Ross (ed.), *The Works of Aristotle*, vol. viii, *Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1960, 982b.

(6) Jings, *Avatar Book U.S.A.*, 1985, pp. 35 - 37.

Sextus Empiricus, *Selections From the Major Writ*

(7) Ibid., p. 35.

(8) Francis Bacon, *A Selection From his Works*, Odyssey Press, New York, 1965, pp. 335 - 345.

(9) Descartes, *Discours de la Methode*, p.6.

(10) Alexander King & Bertrand Schneider, *The First Global Revolution*, Simon, Schuster, London, 1991, pp. 37- 39, 215.

أبدأ لم يعد القصيمي إلى موطنه في العربية السعيدية، مذ غادرها صبياً في التاسعة من عمره، فقط مرة واحدة في الأربعينيات زارها حاجاً، لكن ليعود من حجته أكثر مرارة وتعباً وأعظم إقترباً، لتعلن جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر معروفها الذي نعرله، بقرار ويان يهدو دم الشاب وهو بين اليفوع والنضوج.

ولفضل القصيمي أن يعيش في مصر، وأن يموت في مصر، ويدفن في مصر، بعد رحيل طويل محفوف بالمخاطر في معارج ترمده، وربما صُحب معه إلى القبر قهره لكنه صُحب معه أيضاً ذلك التمرد الذي لا يهدأ ولا يستكين، لينام إلى جوار زوجته المصرية بمدافن باب الوزير، وربما مات مطمئناً إلى أنه على مشواه قد تبتت نبتة، تلتفح رياح التغيير حبوب لقاحها، وأنها ربما أنبتت ثمارها في المقول.

مات الرجل بعد أن عاش حياة حافلة بالمنعطيات الحادة والصراخ الأكثر حدة، مات بعد أن هاجم للجميع، وكل شيء، الأنظمة الاجتماعية، السياسية، الحكومات الرجعية، والأنظمة التي كانت تعد زمان ثورته ثورة، وكتمت أمة الموت آخر صرخة احتجاج على الواقع العربي، يوم الثلاثاء ٦ يناير ١٩٩٦، مات الرجل وهو يعتقد أنه كان يصرخ في برية، وقد كُتبت عيناه عن قراءة أجراً ما يكتب الآن في تاريخ اللغة العربية، لقد أفرز الواقع شاراً مرة لكنه أفرز أيضاً رياح تغيير حقيقية، وجبن التقيت الرجل في بيته قبل شهر قليلة من رحيله، كان يصرخ في برية، لكن ليسمع، ويهدأ، ويتمتم: ربما

**عبد الله القصيمي؛
صوت صارخ في البرية!!**

تفخر البراري وتبت ثماراً ، واعتقد انه استكان للموت مطمئناً بعد ما سمع عن أعمال وأسماء جديدة صلبة ومقتدرة، وأن تلك الأرض لاتزال قائمة على الولاة. لكن عبدالله القصيمي في زمن عبدالله القصيمي، كان في ثورته متفرداً، ووحيداً، وفارساً حقا وعدلاً وصفاً، كان هو بحق: (الصوت الصارخ في البرية)!

بين المصور إبان تلك الزياوة، والرجل عقل مشغول معلق في رأس يتراجع على رقبة نحيلة وجسد متهاك، ولسان لا يهدأ ولا يكل ولا يمل، كان صديق عمره (إبراهيم عبدالرحمن) المصامي للصبر، (وعبدالله جزيلان) رئيس وزراء اليمن الأسبق، رجل الثورة اليمنية المعروف، وكان حديث الذكريات، عندما جاء (القصيمي) إلى مصر واستقر بملوان، ليلتقي في مواعيد دورية بالطلبة اليمنيين الذين يدرسون بالقاهرة وفي المدينة اليابانية بملوان، تشكل وفي هؤلاء الطلبة على يد (القصيمي)، أولئك الطلبة الذين كانوا الطليعة الثورية ضد حكم العصور الوسطى للإمام (احمد) باليمن الملقب بالسميد، وكان غير سعيد.

وبين هؤلاء كان (عبدالله جزيلان) ورفاق ثورته، أما الحبل الواصل فكان (إبراهيم عبدالرحمن) الذي اشترك مع (القصيمي) في التمرد المبكر والتساولات الصادمة، فكان أن أخذه خاله آنذاك، طالباً من الشيخ (القصيمي) هدايته، لكن ليلتقي بالتمردان، وينضم إليهما زملاء (إبراهيم عبدالرحمن) في المدرسة الثانوية، من طلاب اليمن بالقاهرة، ويتتالي الأحداث...

الهداية

في قرية (خُب الحولة) شمالي بريدة بمنطقة القصيم، حيث كل شيء هادئ مترهل ساكن، والأذان الدوري ينبه الناس إلى مواقيتهم المتشابهة الريبية، وحيث الكثبان الرملية لا تتحرك إلا كي تتعطي في تناوب طويل كسول، وحيث لا جديد ينبت بجديد، ولد عبدالله بن علي الصعدي الملقب بالقصيمي لأب نجدي، وأب من أصول مصرية صعيدية، ترك نطفته لقاحاً من نوع خاص، عادت بجنيها إلى جنوبها البعيدة، فلم يكمل الصبي السانسة من عمره حتى غادر إلى الرياض طلباً للمعلم والدرس، وبعد ثلاث سنوات التقى هناك بصديق لوالده غادر معه السعودية إلى الشارقة، وكان آخر عهد به، حتى ذهبها حاجاً، وكانت تلك الحجة آخر عهد له بالسعودية، وبماضييه، وأخر حالة صلح وترافق مع كل الماثور العربي.

ومن الشارقة، وفي سن الثانية عشرة، غادر الصبي بلاد الجزيرة جميعاً، برفقة قافلة تجارية متجهة إلى العراق، والتحق هناك بمعهد الزبير، ولم يطل به المقام، فارتحل إلى الهند ومنها إلى دمشق، لتلقى به إقداره في أزهق القاهرة يافعا، بل وكاتباً مبكراً، وكانت الهداية، وكان الصراع فالاضطهاد، فقد اعتنق الشاب وهو ينتقل من مدارج الصبي إلى الحداثة مذهب موطنه الوهابي، ليجد تناقضاً شديداً بين يقينه الديني وبين ما يسمعه في الأزهر، فيصدر سلسلة من الأعمال الوهابية كان أخطرها كتاب (لزيادة في الإسلام)، فكان أن اجتمعت

كلمة المشايخ على قرار بفصله من الأزهر، وفعلوها، وحسنا فعلا. فقد كان قرارهم بفصله نقطة مفصلية في فكر (عبدالله القصبي)، عندما أصدر في ١٩٤٦ كتابه (مذه هي الأشغال) في سنوات مليئة بالأشغال وحيل بالأحداث، كان كتابه ثورية موازية، لإصلاح الإسلام من داخل الإسلام من أجل أمة الإسلام، لكن ليسمع صدهاء أينما تريد ترجيعا واسعا ودويا هائلا، كان لابد بمنطق تاريخ الإسلام ذاته، أن يستدعي الكتاب حكما بإهدار دم الشباب جللا زلالا، بينما كانت المناظر في أكثر من عاصمة عربية عريضة، تتدد وتطلب الإنصاف، ينبع الرجل حسب الشريعة وعلى الطريقة الإسلامية السمعة للغراء، حتى يبيض السلام ويفرخ الأمان لامة للعريان.

واجتمعت التمامات على قرار واضح المعالم، ضد الشباب الذي ألقى بالعمامة في أول مقلب ثغليات قابله، وطلب من السلطات مصادرة الكتاب، وكالمادة التي نمرقها في التحالف اليموني بين الأجهزة الحاكمة ووسائطها المحترفين، تمت المصادرة، لولا أن ارتفع صوت المفكرين المصريين يتصدى للقرار ويطلب الإفراج عن الكتاب، ومن أهم ما كتب آنذاك، تصدير الأستاذ (عباس العقاد) لجللة الرسالة في ٢٨ أكتوبر ١٩٤٦، وهو يقول:

إن الكتاب بحق، كما وصفه مؤلفه الفاضل مثورة في فهم العقل والدين والحياة، لأنه يهجم على سلطان غشوم هو سلطان الجهل، ومعلق حصين هو معلق العادة وجحفل متحجر هو جحفل الخوغاء

وأشباه الخوغاء، يرفع السيف والمحول بغير رهبة ولا هوانة، ويعتمد سيفا واحدا ومعولا واحدا في هذه الثورة، هما سيف اليقين ومحول البرهان، وهو يشن الغارة الشصواء على من يقنسون البلاهة ويوجبون على الناس الكسل باسم الاتكال على الله ويحرمون تعليم المرأة .. ويوهنون ثقة الإنسان بنفسه، ويتكبرون بالحكمة القديمة والعلم الحديث، ويزعمون أن الزمن يتأخر ولا يرجى فيه من أبناء اليوم والفرد رجاء يضيغونه إلى تراث السلف وماثر المتكلمين.

التحول

ويعد للجنة وإهدار الدم والمصادرة، ينطلق الشباب وقد نضج مفكرا، ليصدر مجموعة أعمال كانت هي الخطر بعينه، والتمرد، بل والإلحاد الصراح، نون أية تحفظات ولا لثناء في المقصد أو العبارات، وعن بيرويت تخرج كوكبة أعماله: العالم ليس عقلا، وكبرياء التاريخ في ملزق، وهذا الكون ما ضميره، عام ١٩٦٦، وأبها العار إن المجد لله، والإنسان يحمي لهذا يصنع الحضارات، وفرعون يكتب سفر الخروج في عام ١٩٧٧، ومن باريس يصدر آخر مجموعة من أعماله على الترتيب: الحرب ظاهرة صوتية في ١٩٧٧، ولكن يحاكم الإله في ١٩٨١، ويا كل العالم لماذا اتيت في ١٩٨٢. لقد آمن الرجل أن من حقه أن يكون حرا، وأن يقول ما يشاء، فهو فقط يقول ومن شاء فليرد ويقول، مادام لم يهدر دما أو يدرس كرامة.

صارت كل حبة رمل بطلة، وصارت في
الصحراء شجرة عظيمة.

وفي الوقت ذاته يعين (ميخائيل نعيمة) :

كتاب العالم ليس عقلا، لا مثيل له في التفكير العربي
قديما وحديثا.

أما (جورج جرداق) فكان يؤكد:

إنه كتاب فريد في اللغة العربية، وإنه تحليل
مثله في التفكير الغربي، وأمل أن يصبح أبناء
هؤلاء الذين يهاجمون الكتاب يوما، صالحين لأن
يكونوا مواطنين لعبدالله القصيمي.

في ذات الآن الذي كان فيه (أونيس) يسطر:

لا تستطيع أن تمسك به فهو صراخ يقول كل
شيء ولا يقول شيئا، يخاطب الجميع ولا يخاطب
أحدا .. برى وفلكا .. متناقض ومنطقي، شعري
وعقلاني، معتم وصافه كأنه الرمل وقطرة المطر.
أما (أحمد سويدان) فقد اختصر الموقف كله في
جملة تقول:

عيب هذا الكتاب أنه أكبر من المجتمعات التي صدر
فيها.

المطاردة والنفي

استقر الرجل إذن في القاهرة، وتمصر، أو عاد إلى
جنوره، حتى جاء أيام الاتحادات العربية المتتالية، وكان
مشروع الوحدة اليمنية مع مصر وسافر (صلاح سالم)
إلى اليمن تمهيدا لمباحثات الوحدة، لكن الإمام المذدبي
اشترط استبعاد القصيمي من مصر، وأبدى كراهيته
الشديدة للحقيقة اليابانية حيث التماثيل البرزية وأصنام

ومن كتابه العالم ليس عقلا الذي صدر في ثلاثة
أجزاء (عاشق لعلم التاريخ، صحراء بلا أبعاد، أيها
العقل من رآك؟ يكتب الأستاذ (يوسف الحوراني):

عربي عربي هذا الكاتب حتى لتخاله
يبحث في كتابته عن مضارب قبيلته، التي
فقدتها في الصحراء بعد غربة طويلة
عنها... هو صرخة احتجاج على كل تقافة
وتحجر واجترار وعبودية وتبعية غبية،
وأنا أكتفي بما قدمه لنا القصيمي ولا
أطالبه بأكثر، بل أرشحه إلى حيث يمكن أن
يحرق حيا انتقاما منه. وعندئذ، بعد موته
يكون لنا برونو عربي ينير لنا طريق حرية
الفكر، نعم أرشح القصيمي للموت حرقا
لأننا نريد نبيا جديدا، يبدا لنا حضارة
جديدة، وعندئذ سيولد لنا ألف قصيمي،
دون أن يصرقوا أو ييباعوا أو ينجوا في
قولة حق.

بينما كتب الأستاذ (أنسى الحاج) :

هذا الرجل القادم من الصحراء، هذا
السعودي المقاتل لكل شيء، الراض لكل
شيء، الحر في وجهه كل شيء يريد
المستحيل، يريد أن يفرغ الدنيا العربية من
نفسها، ويؤلفها على الحرية والعقل
والكرامة .. في الصحراء من قلب الصحراء
نبت، من الصحراء فجأة وفيما الجميع لا
يتربصون هناك أحدا، نبت كالشوكة
الفاجمة .. وحيث مشى في الصحراء

الكفار، وحيث يمارس (القضيبي) كلفه بتحريض طلبة اليمن للثورة على ظل الله في الأرض، الإمام (أحمد) المفدى.

واستجاب النظام المصري واستبعد (القضيبي) إلى بيروت، لكن هناك كانت ولادة أعماله الحقيقية (التي سبق ورهسناها)، ومع الكتب كان سيل المقالات في الصحف والمجلات اللبنانية لا يهدأ ولا يستريح، ولا حتى يلتقط الأنفاس، فاستشرى خطر الرجل، ليأتي مفدى آخر أكبر من الإمام المفدى، صاحب الجلالة المفدى (دائما مفدى لا تعرف لماذا؟) الملك (سمود) في أواخر عام ١٩٥٥ ليطلب من (عبدالناصر) استعادة القضيبي لتصحيح خطره، وعاد الرجل إلى مصر مرة أخرى، لكنه كان يسافر إلى بيروت لنشر كتبه، وهناك جاءه أهد تلامذته (محسن العيني)، وكان نائب رئيس وزراء اليمن آنذاك، ليخبره بمؤامرة لاغتياله، وأنه قد تم التفاهم مع سوريا لاستضافته وحمايته، لكن الرجل رفض تماما، وتلك خبر المؤامرة من أمن دولة لبنان الذي قرر قطع زيارته، وطلبه بمغادرة لبنان، وأصبح الخبر يقينا عندما زاره صديقه وزير الداخلية آنذاك (كمال جنبلاط) وأكد له عجز بلاده

عن حمايته ووجوب مغادرته، فعاد إلى القاهرة، ليستمر يكتب ويكتب، حتى توقف الظلم، وتوقفت الحياة، وغاب الرجل نتيبا للصرب، ورغم أنه أكد أن الصرب ظاهرة صوتية، فإن هذا الصوت لم يربث الرجل ولم يتحدث عنه، كما لو كان كأي نكرة اللهم إلا شذرات في صحيفة هنا، وخبر في مجلة هناك.

لقد عاش الرجل يعلم، ويكتب أحلامه، وبقى الأيام حلى بجديها، وربما ذهب البعض يوما ليضع على قبره إكليلا من الزهور، وربما ذهبوا ليخرجوا جثته ليجلدوها أو يحرقوها، وربما وفقت أعماله في المكتبة العربية منتصبة تؤكد: أن هناك علاقة فارقة في تاريخ الثقافة العربية، لازئلا لا نستطيع التنبؤ، نستعصى على المنطق، وتتأججنا تناقض المقدمات، ومن ثم نظل في دائرة (ريما)، فالصوت الجديد الآن قد يطرح ويحول إلى كلمة فاعلة، تأخذ بأعمال القضيبي إلى مكانها اللائق بها، وقد خفت هذا للصوت أو بقى، لكن ساعتها لن يكون هناك ظاهرة ولا صوت، ستكون الأمة مع العمالة التي أظلمت القضيبي من زمن طويل، في طلب النفايات.

حسن طلب

لكان عبدالله القصيمي - رحمه الله - كان
يجس بما يهجس به أصحاب العقول الضيقة ممن
ينكرون على الناس حرية النظر وحق الاختلاف؛
ولكانه كان يشفق على قارئيه أن يظنوا به فيأخذوه
بما أخذ به أعداء العقل للمستنير وخصوم التفكير
الحر؛ وفي هذه السطور المشقة الواجفة التي ختم
بها سفره الضخم (العالم ليس عقلا) ما يشي بهذا
الإحساس، بل ويجسده تجسيدا حيا، نكاد معه أن
نحس بلوعة الألم حتى لو تخفى صاحبه وراء ضمير
الغائب.

«لا تسيكروا فهمه ولا تنكروا عليه أن
ينقد أو يتهم أو يعارض أو يتمرد أو
يبالغ أو يقسو، إنه ليس شريرا ولا
عنيفا، ولا عدوا ولا ملحد، ولكنه متالم
حزين، يبذل الحزن والألم بلا تدبير أو
تخطيط، كما تبذل الزهرة أريجها
والشمعة نورها».

على أن محنة القصيمي ليست بسبب خوفه من
غيباء خصومه ولا حتى من سوء فهم قارئيه، فهي
أشمل من ذلك وأعم؛ لأن أفكاره تصطبغ مباشرة
بأفكار كثيرة بالية لكنها رائجة، وتتناقض مع أوهام
ومعتقدات وصيغ فكرية مشهورة، ولكنها مع ذلك قارة
مستتبّة، وقد رفض القصيمي أن يختار أي أسلوب
توفيقى مهان، وأثر أن يكون صريحا حتى الموت؛

عبدالله القصيمي
قطرة الشك في صحراء اليقين

وكانه صاحب رسالة لا يرضى دون إبلاغها بغير الشهادة.

وايست المشكلة ماثلة في آراء القصصيمي وأفكاره التي عبر عنها بأسلوب حاد كالسيف صريح كالشمس، ولكنها ماثلة في بنية ثقافتنا التي تنبذ في أغلب الأحيان كل ما يختلف معها، وتحكم عليه بالنفي والإعدام، فهي ثقافة رافضة للتعدد متفوقة حول أحاديثها راضية ببرد اليقين وطمانينة التسليم، وكل من يحاول أن يحفز همته إلى أبعد من ذلك، عدو تجب عليه اللعنة كما وجبت على الشيطان.

وقد كنا إلى عقود قريبة بحيث نستشعر روحا جديدة تشر بنهضة فكرية حقيقية يتسع صدرها لكل الأفكار مهما تعددت، لفتى الآراء مهما مررت، وكان الحوار هو السبيل الأمثل لامتحان الأفكار ببعضها، فلا يبقى منها غير الصالح ولا يصح غير الصحيح، كان إسماعيل أدهم يجهر بأفكاره وينشرها تحت عنوان صريح (ماذا أنا ملحد؟) فيرد عليه المختلفون معه فكرة بفكرة وحجة بحجة، غير أن هذه الروح الجديدة الناشئة لم تلبث أن لفظت أنفاسها أو كادت تحت الظروف الجبهة الغليظة التي نعيشها منذ أكثر من عشرين. فاصبحت المصادرة - وأحيانا القتل - هي الثمن الذي يجب أن يدفعه كل من يحاول أن يفكر ويعبر بحرية. وأصبح التفتيش

في الضمائر والبحث عما تسره النوايا مهمة لها القيمون عليها في كل مكان.

ولا يملك أحد أن يفتش في ضمير عبد الله القصصيمي ويشق عن فؤاده، خاصة أنه أعلن في مقدمة الكتاب المشار إليه، أن إيمانه ليس موضوع خلاف بينه وبين نفسه، وإذا كانت هناك أحكام سلبية قد وردت في حديثه عن الآلهة، فإنه لا يعنى بهذه الآلهة إلا الأصنام والطاقة من الحكام، وإذا كانت هناك صيغ للنفي قد تردت في حديثه عن قضايا الإيمان، فما ذلك إلا لأن طريق النفي عنده ليس باقل من طريق الإثبات في تأكيد الإيمان، ولأنه كما يقول - صاحب تجربة إيمانية لا حدود لها، فإنه لا يغشى عليها من الألفاظ والتعبيرات حتى لو جاءت في صيغة النفي وعبئة الأنكار.

لا يبقى إذن إلا أن نتعامل مع أفكار القصصيمي كما هي، فنختلف معها أو نتفق حسب ما يقود إليه منطقها وتؤدي إليها براهينها.

والحق أن القارئ لكتب القصصيمي لا يستطيع أن يمسك بيديه خيوط هذا المنطق ولا أن يتتبع تسلسل البراهين، لأن الرجل لم يكن من هذا الطراز المنطقي بين المفكرين، إنه أقرب ما يكون إلى روح الشاعر المتمرد على كل شيء الرافض لكل شيء الراغب في تغيير كل شيء، وإذا كان هناك من منطق

يعبدوا الله والشيطان في وقتين مختلفين وأحيانا في وقت واحد.

ولم تكن هذه الحملة إلا الوجه الآخر لما كان يراه القصصى من مسئوليات جسيمة ملقاة على كواهل الكتاب، فهم عنده عادة الجسر الذى ينبغي أن نمده لنعبر عليه إلى المستقبل، وأن يكونوا كذلك إلا بتمردهم على كل ما هو موجود من الأكاذيب وأيضا من الحقائق، فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحقيقة التى لم توجد، ولكى يبلغ هذا الهدف، عليه أن يكون ناقدا دائما ولا يكون معلما أبدا.

ولا يسلم الحكام من نقد القصصى، فهو لا يرى إلا أنهم طغاة فاسدون أعمتهم شهوة الحكم عن مستقبل شعوبهم ومصالح أوطانهم، بل إنه ينظر إلى الحكام العرب جميعا فى معركتهم مع إسرائيل، فلا يجد إلا أنهم قد فربحوا بوجودها وإن صبروا عليها اللعنات واقتتلوا معها الحروب، فهى التى جأت لتجعلهم قاندين على أن يشغلوا مشاعر جماهيرهم، وعلى أن يبرروا طغيانهم وأخطاهم وأساليبهم العاجزة.

أما رجال الدين، عند القصصى فهم علة التآخر فى مجتمعاتنا العربية، بما أصروا عليه من تسييد الرواية وتعميم الحفظ، فوق ما دأبوا عليه من الوقوف

وراء هذا التمرد، فهو منطق فنى إذا اعتبرنا روحه، أو هو منطق نفسى إذا اعتبرنا بواعثه، وهو فى الحالين منطق ذاتى لا سبيل إلى محاكمته بالمعايير الموضوعية الضالصة، وهو بذلك يعكس روحا رومانسية صوفية تتأبى على العقل ومنطقه، وإن كانت تلهب الوجدان وتثيره.

وهذه الروح التى تسرى فى كتابات القصصى لا يمكن أن تصاغ فى مذهب فلسفى بعيته، فهى وراء المذاهب على اختلافها، وأقرب فلسفة يمكن أن تتفق معها هى الفلسفة (الانتقائية) التى كان الفيلسوف الفرنسى فيكتور كوزان إماما لها فى القرن الماضى، ثم تبعه فى ذلك تلميذه إرنست ريتان.

غير أننا نستطيع مع ذلك أن نصف كتابات القصصى بأنها كتابات نقدية بالمعنى العام للمصطلح، وهى فى الوقت نفسه تنطلق من رؤية راديكالية ترفض كل أشكال التملق والمداينة والجلول الوسطية.

ينظر القصصى إلى الكتاب العرب من خلال هذه الرؤية النقدية فيحمل عليهم حملة شعراء لأنهم متعلقون مداهنون، يتملقون مشاعر الحكام أحيانا ومشاعر الاسواق أحيانا أخرى، ولأنهم جبنوا عن أن يقدروا فى وجه الخطر، وأدى بهم جبنهم إلى أن

في صف الطغاة والإزعاج لهم مهادمة يؤمنون الصلاة، حتى لو قهرها بعد ذلك شعوبهم وسكوا في أعمالهم مسلماً يتنفي مع الأخلاق والقيم الدينية نفسها.

وهنا يضع **القصيمي** يديه على نقیضة أساسية في الفكر العربي، وهي نقیضة تعود إلى التفرقة القديمة بين الكافر والفاسق، وجوهر هذه التفرقة يقوم على التسامح مع من يؤمن بالمعقيدة حتى وإن أتى في سلوكه بما يتناقض مع هذا الإيمان، أما من يجهر بمخالفة المعقيدة على مستوى النظر، فهو كافر لـمه مباح حتى وإن أتى في سلوكه بما يتطابق مع تعاليم الدين وقواعد الشريعة.

لقد كان **القصيمي** مخلصاً لرؤيته النقدية حين راح يطبقها على الفكر العربي المعاصر، فزأى أفته في النزعة النقيية التي حولت كل شيء إلى رواية، فاضمعت طاقة النقد والهدم والابتكار لحساب ملكات الحفظ وقواعد التواتر التي تتساور عنده بالتفكير الفرافي، ولا تمجر إلا عن احتلام جماعي، ورأى أيضاً أنه فكر عاجز عن التكيف مع الظروف الجديدة، فقد أبى إلا أن يبقى فكراً أحادياً في الدين والسياسة جميعاً. فقد تحولت فكرة الإله الواحد من المعقيدة إلى السياسة لتتجمد في فكرة المستبد العادل الذي سيطر على أذهان الناس وملك عليهم أحلامهم.

والتفكير العربي عنده مقيد بالعالم الآخر، فهو يترقب الموت وقيام الساعة وفناء هذا العالم، ذلك أنه تفكير يقوم على أساس لامرئي لا يعترف بطموح الخيال إلى ما هو أفضل من هذه الحياة. وإذا عجز الخيال العربي عجزاً بيئاً في طاقته، وانصرف انحرافاً ظاهراً عن موضوعه.

الفكر العربي فوق ذلك، لا يعترف بقيمة النقد، بل إنه يعتبر النقد خيانة لا تفتخر، وهو فكر يفتقر إلى التعميم لأنه مجرد أحكام عشوائية لا تقوم فيها النتائج على مقدمات ولا تبررها دراسة وأقية، وهو فكر ضيق الصدر متتابع الأنفاس فلا طاقة له ليصل من خلالها إلى الوحدة الشاملة وراء الجزئيات المتناثرة، وهو في النهاية فكر اتكالي هارب من نفسه، ولذلك فنحن لا نستطيع إزاء الفكر أن نقرأ ولا أن نكتب، أو نحن نقرأ ونكتب ولكن ليس بيننا قارئون أو كاتبون.

قد يكون في هذا النقد شيء من القسوة، ولكنها قسوة مفهومة من مفكر متحمس جرئ أراد أن يكون النقد سلاحه في مواجهة كل أشكال التخلف والجمود حتى يحس بأنه مازال حياً، فالنقد عنده حاجة نفسية قبل أن يكون حاجة فكرية. لنستمع إليه يقول:

ليس في ضروب القسوة أو البليادة كلها ما هو أكبر من أن تكون إنساناً لا ينقد، أي لا يحزن ولا يغضب ولا يحب أو ينفعل: إن الذين لا ينقدون هم الذين

«دعونى أنقد، فما أكثر المعجبين بكل
الففاهات، دعونى أعبّر عن أحد جانبي
الحقيقة، فما أكثر المعبرين عن الجانب
الأخر».

وايس للنقد عنده أى معنى سلبي، أى أنه ليس
مجرد فعل هدام، بل هو على العكس من ذلك لا
يشير إلا إلى إحساس حقيقى بالحياة وانتماء أشد
إليها، أو كما يعبر هو: «الناقدون للكون والحياة
هم لأكثر رؤية وإحساسا بهما».

تحية لروح هذا الناقد الشجاع، الذى قال ما لم
نستطع أن نقوله ومضى تاركا بيننا رسالة لن نضيع.

لا يرون الآلهة أو لا يقرأونها أو لا
يتعاملون معها نفسيا وأخلاقيا، إن
رؤية الآلهة وإدراك ما تفعل، ليهب
الموت أو الجنون أو الاحتجاج الناقد،
وهذا الأخير هو الذى يحدث دائما».

إن فلسفة القصصى النقدية - إن صح هذا
التعبير - ليست فى النهاية إلا فلسفة تمرد صيغت
فى قالب شعري نقدي، فمادام للحقيقة أكثر من
وجه، فسيظل الشاعر مشدودا دائما إلى وجهها
الأخر الغائب، والنقد ليس إلا وسيلة، والتمرد ليس
سوى شعاره، يقول القصصى:



(كبرياء التاريخ في مازق) أحد العناوين الصاخبة
التي كان يكتب بها للفكر السعودي عبد الله القصيمي
الذي رحل عن دنيانا خلال الأيام الأولى من السنة
الجديدة ١٩٩٦.

وأهل الكليتين قد سمعوا بعناوين كذبه دون أن
يقرواها رغم أنه علامة بارزة في الفكر العربي الحديث.
ومعلما عانى الصمت في حياته وبما يتعلق بكتبه عانى
أيضاً الصمت بعد وفاته وإكأن رجيله كان قد بدأ منذ
زمن طويل جداً حتى أنه كان يصف حاله لامسكاته
المقربين بأنها مؤامرة الصمت. اختار منفاه قبل سنتين
عاماً وعاش في القاهرة بجسده، ووجهه تنطلق في لضاء
الواقع العربي كله مفتسلاً بسمابه وشبابه وأوجاعه،
محاولاً رصد أسباب أزمارته وتخلفه عن بريق المعصر
الذهبي الذي عاشه هذا الواقع قبل قرون مديدة وعن
بريق هذا المعصر الذي يتطلب معارف جديدة وتقنيات
مبتكرة في التعامل مع كل شيء.

عبد الله القصيمي بعد رجيله: كبرياء التاريخ في مازق!

ومنذ كتابه (هذي هي الأغلال) وصرخته الجديدة لم
تتوقف أبداً.. كان يعتب قسباً يائساً على الإنسان
العربي وعلى الواقع العربي وعلى التاريخ الذي اعتبر أن
كبرياءه في مازق.. وحين كان ينظر إلى العالم حوله كان
يجده بأنه عالم بلا عقل... الإنسان فيه يُترجّ ضعهه بأن
ينفر كل اتزان وتوازن حقيقي للحياة، واللغة ليست لغة
وإنما هي قالب يصب فيه الإنسان كل تناقضه ونفاته
وضعهه وأزواجياته وضمن تاملاته تلك في كتاب (العالم
ليس عقلاً) حتى إذا كان الجنون يسوق الإنسان إلى

إنه عبدالله القصيمي
الرافض لكل ما حوله والرفوض من
قبل كل من حوله... يشكل ظاهرة
متميزة وفريدة في الكتابة العربية
وفي الفكر العربي.. وبعد أن بدأ
أزهرياً في العشرينيات من هذا
القرن بدأت معه ملامح شخصيته
تتضح منذ البداية... تلك الشخصية
الصدامية التي تتعامل مع الصدق
في كل ما يتأمل، ولا يالو جهداً في
أن يصطدم حتى مع الأزهر
وشيخه حين كتب في بداية



الثلاثينيات كتابه (شيوخ الأزهر والزيادة في الإسلام)
الذي أدى إلى فصله من الأزهر حتى إذا كسب غضب
من حوله من الشيوخ الأزهرين بخل رحلة (الصراع بين
الوثنية والإسلام) في جزين فرضى عنه رجال الدين
وعلماء في بلده وفي مصر وقالوا عنه إنه بهذا الكتاب
نال صك الغفران من الله إلى الجنة، ولكن هل بقي هكذا
محايداً؟..

إن الصدمة الحضارية بعد الحرب العالمية الثانية
فتحت عينيه على مآل إليه الواقع العربي فابتدأت مع
صدمة تلك الصرخة المدوية التي ترجمها إلى العناوين
السابقة.

وهكذا اغضب التقدميين ملها اغضب السلفيين
وعاش مكابراً لا يقول إلا ما يعتقد حتى لو كان مختلفاً

تدمير ذاته وفي تدمير إنسانيته
وحضارته وتاريخه وجد أن (كبرياء
التاريخ في مازق) وهذا اسم أحد
كتبه التأملية في واقع الإنسان
العربي.. إنه كان يتدرج بفلسفته
ليشقى من صدر الغبار عن صورة
الحقيقة، فيجد أن الضمير
الإنساني يفتقد وجوده وأن وعي
الإنسان بهذا الضمير ما هو إلا وعي
زائف لضمير مفقود أو مشوه فكتب
كتابه (هذا الكون ما ضميره).. ما
علاقة الإنسان بهذا الكون؟ وما

ماهية الإنسان اعظم كائناته وهل هو يعيش معادلة
الجمعية والإنسانية في علاقته بالطبيعة.. ولكنه وجد أن
العار يجلب أكثر خطرات الإنسان في تدميره للجمع لذاته
وذات الطبيعة فكتب (أيها العار إن المجد لك) حتى تمثل
رحلة فرعون في كتابه (فرعون يكتب سفر الخروج)
وحتى حاول أن يعيد للإنسان قيمة ضائعة بأن يجعل
تمرده على نفسه وعلى الأوضاع في كتابه (الإنسان
يعصى لهذا يضع الحضارات) ولكنه بعولة درامية
لواقع الإنسان العربي وجد أن اللغة لا تعمل معناها وأن
الكلام مجرد طنين وقاب لمضامين المعنى وأن (العرب
ظاهرة صوتية).. هكذا رجم الواقع العربي كله ونفض
يديه منه حتى مثل مازقاً آخر من تدرج الفكر واليأس
والتشاؤم عنده ففي (الكون يحاكم الإله) وفي كتابه
الأخير (ياكل العالم لماذا أتيت).

عليه، وإنما كان قابساً على أن يمثل شموخ الفكر في قناعاته وأن يمثل الكبرياء النادر حتى آخر يوم في حياته حيث عاش وحيداً بعد وفاة زوجته يعاني من الأم الشيوخوخة والوحدة، فودع بيتنا وهو في التسعين من عمره راضياً بقناعاته التي لم تتغير رغم كل الظروف المحيطة به ورغم كل الإغراءات التي عرضت عليه ليغير في فكره أو ليمدح جبهة ما دون غيرها مثلاً ولجه قبلها كل مؤامرات اغتياله التي كان يتجو منها بأعجوبة كل مرة^١

جسد ضئيل ومثل تامل حارق.. هكذا كان عبداللّه القصيصي في كل ما أطلّ به علينا من مؤلفات ومن

صخب وتشاؤم.. لم يقل قط أن ينحني أمام الصعاب وإنما واصل طريقاً شائكة وروحاً قلقة حتى لكان ما كان يعانيه يتجاوز الاغتراب الوجداني إلى شروح من الاغتراب النادر الذي يجمع بين صراخه والصمت المطبق حوله في علاقة خاصة لم يكن فيها قط إلا نفسه وإلا صمونه وكبرياته وقلقه وجنونه في إطلاق النار على كل ما حوله، لعل أحداً يفيق من سباته، ولكنه كان يعرف أن محاكماته القاسية لكل الوجود أن يقل بها إلا من كان على منواله، ولكنه ومع ذلك فقد حظي باحترام حتى المختلفين عنه وتقديرهم لأن صرخته كانت مدوية وحارقة تتبع من جمع حقيقي.. ومن تلق حقيقي.



ترنيمة الباء



على فنجان القهوة المحرّج ع الريحه، حكّت له سَفَرها أمس، بمناسبة ترقيتها «مدير عام آثار للمنطقة الوسطى»، قالت إنها مرت بالنديا في طريقها إلى تفقد مواقع الحفريات التي تقوم بها البعثة البولندية.

دعم أحمد العريجي جاء إلى المنطقة، وبارك لي: «إلهي يعلى مراتبك كمان وكمان يا ست رامة ياللى تتحملى ع الجرح يطيب، إلهي يدي لك من نعميه» كان وجهه في الحرّ مزوداً لكنه لم يخلع الجاكتة التي شكّلها ميري على جلاليته الملمّة، في حرّ مارس الذي بدأ يشتدّ كان مازال يلف الكوفيّة على رقبته، ولم يتخلّ عن طربوشه القديم الذي يمزج جلده بالعرق على منديلته الكبير حول رأسه المتين قوى العظام.

كانت البلد تغلى، خطفوا أمجد وعادل من يوم الاثنين.

قال لي عم أحمد العريجي: المقدّس عوض لبيب؟ مين مايعرفوش عأد؟ من أخير الناس الأجوام في البلد. ماصّل عأد أباً عن جد. ناس ميسوطين متنا وطينا، الله يجازي اللى عملوها بجي.

- عملوا ايه يا عم أحمد؟

- عنعري توك يا ست رامة. عهداً على ماأنا جايّل فسرّ. ويّنا يستر عأد.

قالت: كان واضحاً انه على قوة قلبه مترجس متحرّج بل خائف خوفاً صريحاً، لكنه أخذني إلى بيت المقدس عوض لبيب.

كانت الأرض في الشارع التراب الضيق منثورة بالحجارة والطوب وأكوام صغيرة من الرمل، قبل أن نصل للبيت كانت أسراب الذباب الكثيفة تطنّ وتترنّ تكاد تغطي سبحاتها الجهمّة المتقلبة جثة حمار نافق مرمية أمام أرض خراب فيها تلال

من الزلاية وقد جفت وتطاير منها الورق، فى الهواء السفن، وبرزت منها قطع الحديد الصدئ، وطب صليح مطبقة وخشب مسودّ ويقايا كراسى محترقة وشظايا مرآة كبيرة. أنت تعرف قوة احتمالي لكنى لم أستطع، سددت أنفى ولمس، الرائحة لاتطاق. وكان وقع الشمس شديداً.

عرفت البيت على الفور.

كان يقع تحت أكمة صغيرة من ثلاث نخلات ترتفع شامخة وعريضة السعف خلفه، فى خفاء غامض، وأمامه شجرة نبق ضخمة الساق وأرقة ومعدّنة الفروع تظلل سقف البيت.

لكن الباب كان محترقا تماما، حلت محله عوارض من الخشب متصالية مونة بمسامير ضخمة على حلق الباب، الدور الأرضى نوافذه كلها سوداء وفاغرة وعلى المحيطان الخارجية السنته ثابتة من النخان الأسود تصعد من النوافذ حتى الدور الثانى، ولحمت الغرف الخاوية على البلاط يضررها نور الشمس القاسى مازالت على أرضيتها آثار برك مياه داكنة لم تُنزع بعد.

لم يفتحوا لنا - أزاوا عارضة خشب قريبة من الأرض - إلا بعد أن ناديت: يا مقدس. أنا مدير الأثار يا مقدس، هانئة اكلمك، إحنا كلنا عيش وملح السنة البارحة مع الست أم أمجد ومعك.

بصوت عالٍ.

دخلت من ممر ترابى شيق أرضه مبلولة، إلى المنورة الخلفية الرطبة التى تظلها شجرة النبق الضخمة، فى الامر كانت هناك رائحة خفيفة حريفة من اثر الاحتراق، ورطوبة من المياه المسكوبة التى نشفتها الشمس، وأثارة من حلاوة شار النبق مبكرة النضج.

المنورة مفروشة بطقم أسبوطى، والرجل كان ينتظرني وحده. تبدو عليه إمارات قوة أفلة وفخوة قديمة، ينظر إلى بعينين خيل إلى أن فيهما مرمعا لم تتزل، وينظرة خبيبة بالنساء فى الوقت نفسه، اسألنى أنا بقى عن نظرات الرجال، وجهه مدور غامق وبه آثار جدري قديم وعليه نعمة الفنى والسلطة مازالت سيمائها واضحة فى الخدود المليئة، والأنف، والكروش الصغير تحت الجلباب الحريري والبالحو الكتان الخفيف. أما العمّة البيضاء المزهرة، رى الفل - هى بالضبط عمّة جدى - معنى أخ جدى على النقة، الشيخ أمين، هو أيضا من نجع حمادى.

قال لى: خطفوا أمجد. كانوا سبعة ملثمين، ولكن اللص طويلا سوداء . والجلالاب باكستانى قصيرة على سراويل ضيقة بيضاء، وأحدية لها شكل مبرى عسكري كأنها جاية من مونة الجيش الأمريكانى وحياة المسيح الحى. بعد قليل رنّ التليفون فى البيت، قالوا لنا: سيببوا البلد، ارحلوا، اتكروا على الله وسيبواكل شئ، وإلا حنقركم انتم وكل ما تملكون بحول الله، اى والله، طبعاً بلقنا البوابيس، عينوا لنا قوة بقيادة الصاغ محمد حسين المنابلى الله يستره. لكن بعد صلاة

الجمعة هجّلوا علينا ناس كثيرة. للرائد محمد كان على سطح البيت أمامنا، والقرعة كانت صغيرة وواقفة على جنب. أغلقنا الأبواب وبلغنا فوق. الرعب كان سيعمى الجميع. لكن العيال - عندي تسعة عيال، باسم الصليب وشارة الصليب .. قاطعته: الله يخلي ..

استمر: كانوا يصرخون. نطوا إلى السطح المجاور. تركناهم وبيعة عند جيراننا عائلة الشيخ جابر المحمدي الله يستمرهم سترى علينا وعليهم وحطوهم جوا عنينهم. قلت للصاغ محمد نرد عليهم بالطوب والحجارة من فوق سطح بيتنا؟ قال لى ولاخليك عاقلين آمال، عليك بضبط النفس وعدم الرد، للتعليمات كده. طيب. التزمنا الهدوء وضبط النفس لغاية ما حرقوا المصنع والمنشأة والعربية البيجو والمخازن والآلات، والدور والباقي على البيت، زى ما انت شايقة. كل شئ راح لصالحه. منه الحوض وعليه الحوض، لغاية الوجتى ما اعرف فين أمجد. قالوا سلموه للأمن المركزى، لا أحد اتصل بنا ولا أحد رد على أسئلتنا. ستة أيام، لا هو ولا عادل يابن لهم أثر ..

لماذا خطفوه؟ والله ما انا عارف يا بنتى. قالوا كان يوصل الطالبات إلى المدارس فى المنيا، فى العربية الملاكى، ... طالبات من عائلات جيراننا وعارفنا مسلمين واقباط على حد سواء، قالوا «لا» لا يصح للتصراى أن يوجد فى السيارة مع المسلمين قالوا لايد نرحل، لماذا نرحل؟ لن اترك أهلى وناسى ولىدى، لن اترك لهم عظم اجدادى فى ترب العائلة. ليست هذه اول مرة يا بنتى، لم نترك لهم البلد عندما كانوا يطلقون فى اعناقنا صلبان الخشب الثقيلة ويرغموننا على لبس الزنار وركوب البغلة بالمندار. انت اشرية وتعرفين التاريخ، كفاية الذين رحلوا، هاجروا، كفاية سرسوب الدم الذى نزل من ارض الوطن، وانسكب هدرا فى الغيرة.

قالت: هل احتاج أن أقول إن قلبى اوجعنى. قلت: لا .. ما بدعاش .. لازم اصل إلى قرار الموضوع، قلت اذهب أولا إلى المطرانية فى المنيا، اتقمسى، اطقس .. بالقرب من الباب الحنيدى الكبير بداية صغيرة مدفعا موجه إلى الخارج يقف أمامها جندى شاكى السلاح على رأسه بيوره اسود، وسيارة أمن مركزى كبيرة سوداء، يتكس فى مؤخرتها الجنود بملابسهم السوداء، يتأهبون فى الممر الخانق يستندون إلى أحدهم الآخر من الزحمة. كرسى خيزران أمام الباب، فى الظل، عليه ضابط شاب، ملازم أو رائد، يمكن، سألنى دون اهتمام إلى أين؟ قلت عندي ميعاد مع سيدنا قال الشنطة من فضلك فتحت له حقيبة يدى. لم يك ينظر إليها وأشار بالخول.

الأنبا ارسانويس، أسقف المنيا وأبو قرقاص، مع شبيته ولحيته الشهباء بدا لى فى عنفوان رجولته، نظارته الطبية ذهبية الإطار على آخر موضعه، لا تحفى وداعة العينين العميقتين بحكمة غير مألوفة. قال لى إن «المنشورات» التى أشاعها الإسلاميون تذكره بما ذاع من قبل: أن الطرح البيضاء للحجبات تظهر عليها صلبان يصنعها الاقباط، قال «نحن نعمل كل ما يمكن لتهديم النفوس واتصاص للفضب عند أبائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملا فى إشباع الناس ببروح الرجاء والثقة.

قالت: كنا في قاعة الاستقبال في المطرانية. الكراسي المذهبة القديمة أعيد تزيينها وتجهيها بقماش أحمر مشجر لميع، دابر ما تدبر تحت الحيطان التي عليها صور مطبوعة للمسيح «العنراء وما جرجس، في براون زجاجية، وفي الوسط مائتان طولتان سيقانها خشب مشغول بني غامق، وعلى كل مائدة بلاطة بلور ثقيل ومفارش صغيرة مشغولة بالبرونزيه على شكل صلبان كثيرة صغيرة.

قدموا لي، دون سؤال، فنجان قهوة مذهب الحواف وكريكه أحمر مع ماء ملتح زجاجة مندى من البرودة، ولم يشرب المطران شيئاً.

كانت النافذة الطويلة عليها قضبان حديدية واضح أنها حديثة التركيب تطل على فناء المطرانية الواسع أرضه رملية مهدة تضوى في الشمس، وعلى مباني الكنيسة القديمة، وفي الحوش حركة مستمرة من القسس والشبان يروحون ويقدون في صمت وهنوء.

أكمل المطران حديثه: «يا بتي كانوا يرسلون خطابات تهديد إلى أعيان الطائفة، يطالبونهم، هكذا صراحة، بما يسمره «الجزية» من عشرة آلاف إلى خمسين ألف، فإذا تأخروا كانوا يقتلون النار بمجرد أن يفتح لهم الباب على كل من في الدار، ويختفون في الزراعات. الأمن لا يصل إلا بعد ساعات، والقضايا تحفظ تقيد ضد مجهول، أو لعدم كفاية الأدلة، أو تأخذ مجراها سنوات وسنوات في المحاكم».

أجاب: «لا .. لا أعتقد أن الحكايات التي تقال عن الاستفزازات، والتدريبات العسكرية في الكنائس، أو تكليس الأسلحة في الأبرية، لها أي أساس. نحن ناس مسالمون، قال لنا الرب «أحبوا أعدائكم باركوا لاعينكم» ماتت ترين بفلسفه، هل هذا مكان يشبه قلعة عسكرية كما يقال، أو مخزن سلاح؟ نحن على استعداد أن نعمل لك جولة في كل مباني المطرانية وأن نفتح لك كل الأبواب إذا شئت».

قلت: لا يا سيدنا .. حاشا لك .. غير معقول.

قالت لم يكن الأمر يحتاج إلى نكاه أنه حتى لو كانت هنا ترسانة أسلحة كاملة فلم يكن سيتاح لي أن أراها بأي حال.

قالت: أصل الحكاية يا سيدى أن المنيا كلها كانت في حالة توتر أكثر من المعتاد.

قالت: أصله بعض الحامين والمدرسين، زوجات كبار الموظفين يعنى، أنت عارف هذا النوع، الذين كنا نسميهم، زمان، ومازلنا «البورجوازية الصغيرة» أو «المتوسطة» حتى، اجتمعوا، لما بعضهم، في نادي الموظفين، في البيوت، في الكازينو تحت على النيل، وعلى الشاطئ واليك والذي منه انطلقوا أن يضموا أعضاء «جمعية أبناء العهد المقدس» ومن «جمعية الدعوة الخيرية إلى البر والتقوى» يا سيدى هم، كده على بعضهم، بكل حسن نية ويورج الوحدة الوطنية، أن يعملوا جمعية لرعاية الأمومة والطفولة، هذا الكلام من أسابيع، وطبعاً جاء محافظ المنيا بنفسه، اللواء عبدالغفار رضوان، وافتتح الجمعية الجديدة، تعرف، في وسط مظاهر الاحتفال المعتادة: الموسيكلات، صفوف البوليس على الجانبين، جبال الأنوار المعلقة

على الميطان، اللافات والشعارات على قطع القماش البيضاء المخزومة المصدودة ع الشارع، والخطب التي تعيد وتزيد في حكاية الوحدة الوطنية وخدمة أهداف المجتمع.

قلت : لا طبعاً، كيف تسأل؟ لست طبعاً ولا يمكن أن أكون ضد الوحدة الوطنية. أنا ضد الشكشكة بالكلام، والاكتفاء بالخطب وتبريس النقون ثم الانتفاض ..

قلت : طيب أفوتها لك هذه المرة، فقط إوع بقى تكررها يا حبيبى، لا أنا عارفة .. أنا عارفة .. المهم أن البلد فجأة غمرتها المنشورات وشرائط الكاسيت التي نزلت فجأة بالمئات: «مستعمرة صليبية فى المنيا .. مخطط نصرانى تقوم فيه الجمعية الإسلامية بنور المنفذ أما الجمعية القبطية فهي الممول والمخطط ورأس الحية المنبر..» لكن الأتكى هو أن المنشورات تمكى عن أن بعض «الصليبيين» يروجون مجلات الجنس، يديرون شبكات للدعارة، فيها بنات أجنبيات شقراوات .. خذ عندك يا سيدى ..

أخرجت من حقيبتها الضخمة المزينة بأشياء كثيرة والمفتوحة دائماً عدة أوراق مغلضنة، يبدو عليها أنها كانت مكورة ثم بسطت، وأنها استنقذت من وسط نفايات مهملة، وقرأت بصوت يتهدج غضباً: «امسحوا النار يا مسلمين .. يايعوا الله على محاربة النصارى الفجار حتى الموت .. فى صالة متسعة يدار فيديو بفيلم جنسى خليج، يجلس فى نواحي الغرفة كل صليبي مع عشيقته المسلمة الصغيرة، مدحت مع مبرفت، سعيد مع منى، أشرف مع حنان، حازم مع منال، وشريف مع هالة، وأخريات من طالبات الثانوية العامة والإعدادية، يشترك فى هذه المؤامرة صاحب العمارة، وهو صاحب بوتيك «مونت كارلو» معهم عامل النصرانى المشهور بالضبع».

أو خذ عندك أيضاً بالنص: «أشعلوها ناراً تزلزل الأرض تحت أقدامهم، وفق الله خطاكم، من قتل دون عرضهم فهو شهيد له الجنان والصور العين ..» وهكذا، الهوس الجنسى استبد بهم حتى الآخر، اسمع يا سيدى «اعراض المسلمين بين اليهود والصليبيين» المخدرات، المجلات الجنسية الفاضحة، الضحايا ١٢ طالبة مسلمة وفوق البيعة لكى تصبح الحكاية مسبوكة واحدة مسيحية ..

- كل شئ عندهم يوظف لإثارة مسائل الجنس بشكل معكوس، إدلائه، وسخط هو نفسه تعلق وإنجاب، يقرأون الكتب السماوية بفرائضهم.

ثم خذ أيضاً، بالحرف الواحد: «يا جلادى أمن الدولة .. وصلنا ربكم على مؤامرة النصارى باقتحامكم مسجد الجمعية الشرعية بحراستكم للكنائس وتعذيبكم للمسلمين وحمايتكم للصليبيين .. كل ذلك ليس له معنى إلا الدمار والطوفان وعندما لن ينفع الندم، فإنتا حددنا هدفنا ورسمنا طريقنا، دون مساجدنا وحرماننا الدم والقصاص .. فارتقبوا وإننا مرتقبون».

بعد ذلك لم يكن لم يكن غريباً ما حدث فى البلد من تدمير أعمى، وجنون.

قال: لم نحكم بمحبنا وحده من عصف هذا الجنون، من رعب إمكانات مستقبل مظلم، بل كان الصمى والملاذ حقا هو إيمان قائم راسخ، ربما غير مبرر عتليا بأن الوطن سيظل أبدا جسدا نقيًا، مهما كان ملتبس التكوينات. لذلك أوفينا إلى الداخل في آخر ليلنا.

كانت قد كتبت له في زمن آخر:

«كيف بيتي الجديد إذن؟ في استراحة اللغيا؟ أنت وحدك فهمت مدى أهمية الانتماء إلى مكان، وكيف اسارع إلى إقامة قلاعي الواهية القوية معا حيثما ذهبت لأدرا التنانين والأشباح. وهكذا فعلت. جئت وبحثت واكتريت. جئت بالسيارة في رحلة استغرقت ساعات عديدة، حملت معي ملابسي وبعض الأغذية وبعض الدمي وجيتي التي تعرف، وعسكرت في البيت الشاغر لأشرف على ملأه جدرانه. تمال إنن لتراي، ولأحدك عن «الزمن الآخر» الذي عشته معك مرة ثانية؟ ألا أتيت؟ أم الليت على نفسك الاكتفاء بالزمن المادى «خرونوس» وأوصدت أبواب الزمن الآخر «خرونوس» فنقيته إلا من الذاكرة» تعال.

يا حبيبتي جئت لكني لم أجذك. فكانني لم أت. هل ظللنا بعد كل شيء - غريبين- التباس الأزمان في جسدك كائه ينحني ويجمدني، كائه أيضا يجذبني ويغويني. فالأم؟

بيداء معشوقة يبابها باهر أبيض أصهب إطباق مراكب ابتسام مبخس بهرج شاحب ابتلاء بالمباهج بركان بارد التباس القلب بغياهب بصرية أبيدا الخصب في أعقاب البوار؟ بذل أو نبذ بلا أبفس رغبة في ثواب أو عقاب دعابة بالغة العبوس والتقليب أبواب موارية وقباب منصوبة بصر غائب للأبد.

قيط شريتهم بداوة غريبة من بدن التربة الكهفاء ولكن لا غلاب لهم دأبهم دأب باقى أبناء البلد لا يره. لما بتره الأقروون لكن الزياط بينهم لا يثيت ولا ييلي بكاء الأحباب Morbid ومريد.

هرايد الجنوبيين أبهى من عبادات إمبراطورية مذهبة هم يهدون تربة كيكي بحثا عن هبات الآباء الخبيثة.

الصب لا حساب فيه ولا بطلان الحب مشوب حبات العنب كحبيبات البن صلبة ورطبة الحب بنية لا تبيد ويهر لجب عبادك يا حبيبة مغرب يضرب على قلبي بغروب لا مهابة فيه محبوبس أبدا في لذبذة النيفض والصبابة برارى الغضب ملتعبة الغضب يضرب على ريوته. تبوات القبة وما يرحى اللوب ومع الخياط أسبل على الحوب البهيم سبحات الصبوات تنسرب بدأ ووثية الهبات تبوه بالحربط الصبا يصبو صوب خبايا القبور البريهبط ويخيو مكتوب على الجبين أمثوبذ أنا أم رابض في لب حبيتي؟ حبب للصهباء باخ.

اتقلب على أطايب باطنية في غيبوبة أنتشر ب رضابها المحترق. باطل الأباطيل قبض الهوب لا تبقى على رطب أو يابس أم أجدية مكتوبة للباه مبتذلا ومجلا باؤها رية الأرياب.

فينوس اليدائية مهذرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هي مع ذلك حاملة لبور الخصب والنماء، سماء الحلم تظللها، حيلي بالثر والمرارة، شائكة الأطراف، فينوس التي تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال

بالشلل أمام روعة تجليها في عفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم في زلزال الحب وتطم أركانها المجرية على أرض مصروحة شققها الجفاف.

قالت له: تجد في الدولاب، على اليمين، قوطة المطيخ الجديدة، يمكن وراء برطمانات المري والسكر والشاي، ولما لم يجندا قامت، في قميصها القصير المار، شياها يرتجان وطنها مقماصك قوى في استدارته المصبوكة، وانطلقت دون تردد، لم تنتظر إليه حتى، ولم تتكلم، في صاغة غضبها الخاطف سريع الانجاب سريع الانطواء، عندما رجعت إليه قدمت إليه، دون كلمة، نقاجة حمراء كبيرة لامعة القشرة، شكلها طازج ومفوق، وقضمت نقاحتها بأسنان حادة صغيرة، وابتسمت له، بعينيها النجلاوين وهي تمضغ قضمتها، ابتساما لا يمكن أن يخطئ فيها معنى المصالحة والمسالمة والملاينة وطلب نسيان الغضب.

لم يبتسم، لم يتكلم، وجد نفسه دون أن يترك، تقريبا، ويده تمتد إلى كتفها العارية، يضمها إليه، شفرة الأخذ والعطاء تدور بين الجسمين - وما وراءهما - دون كلمات، بإفصاح الإيماء الذي ليس بعده إفصاح.

كانت قد قالت له، مرة: هل أنا لضيق قليل يا حبيبي؟

انفجر بقهقهة ضحك غفوى - لهاها أخذت به قليلا ولعله مس مشاعرها أو أساء قليلا إلى كبرياء أنثوية فيها، لكن ذلك كان خطفة حس مرت بها مثل رعشة استقر بعدها جسدها وأرتكن إليه - وكانت ضحكته ردا نهائيا على سؤالها، بمعنى ما، كان حنوه الأكثر من جسماني ينفي فيها كل رهبة، لكن مهابة الجمال ومالة الأنثوية تظل غير منفية.

قال: كيف تجتمع فيك طراجة أو بكارة كأنها طفولية، وحرمة الحنكة المتأينة عن خبرة عميقة بالرجال، كأنها ملكية؟ كيف يجتمع فيه ما يشبه البراة - بل هي البراة فعلا - في الجسد المارى الصريح غير الخجل من نفسه بل الفخور بوجوده، مع مقدرة خارقة على السفسمانية العقلية - السفسمانية بالحسن المعاني - أقصد يعني رهافة تحايل بل تفصيل الفكرية وتقصى جوانبها بكل هذا الذكاء، وحدة الذهن؟ الجسد الذكي وبصيرة نافذة معا، كيف يجتمع ما يشبه الضعف والاحتياج والعجز النهائي إلى السند والنعيم، مع ما يشبه الصلف المحايد المستقل بذاته ومهوبة الاستغناء عن كل مدد خارجي؟ كيف تجتمع فيك، رامة الواندالية، هذه التناقضات؟

أمدت إليه أصبعها الكتترة، برفق، ومست شفتيه ممسا رفيقا، دون ابتساما، بكل جدية، بما يشبه الحنان الصارم، كأنما لتقول له ما قالته مرات لا عداد لها: لا تعذب نفسك، لا تعذبني، بكل هذه الفروض والاحتمالات، التساؤلات والإمكانيات، دعنا نصمت قليلا، دعنا نركن إلى أحدا الآخر، يسكون العارفين، بثقة المحبين، إلا يمكن؟

لكنه قال: هذا الجسد لا يملك، مع أنه قد أنتهك، طوعا أو رغما، مرات عدة، حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيفا حتى إن كان غامض الوضاعة، كل متمك غريب يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكسر على أعتابه.

قال: لست مملكا، ولا منتهكا. أنا مقوم أساسى من مقومات هذا الجسد.

قال: فقيم حرصك اللئوب على أن تقرن الجسد بما تسميه ما وراء الجسد، طول الوقت؟ ما عيب الجسد فى كامل جسديتته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وجيوى ومتغل فى كل شلو من أشلائه، شئت أم لم تشأ، ذكرت ذلك - يا عم - أو أنشيت.

فقيم حرصك اللئوب .. إلى آخره ..

لكن تجاوزيقات أو مقومات جسدها، وانصهارها دون لويان نهائى، ظل يرمضه ويمضه.

قال: ليس هذا الجسد الملتبس عندى سواة ولا مسببة. تراكب وتعددية المستويات الجيولوجية فيه لا يصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: «كفاية، أنا جتتى مش خالصه». ليست جسمانيتك خالصة قط، تمتزج فيها أعشاب السافانا ونباتات الحلفاء على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشية خمائل الدن والفسرين والياسمين، العنبر السام فى كثافته الفطرية مع رهاقة فوح الفل وحرافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شىء إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ تظلين برأوية وحضرية، قاهرية صينية بدوية شرقية متحرفين فى شمس صمراء قاسية وهانم من سيدات الأتراك تخبئن الشبوك العاج بمبسمه اللول وتكتفين بكل مله جسديتته على الأرائك العثماني الوثيرة فى سحب ناعمة من البخور المعطرى شكجيتك للمحلاة بسن الغيل والصندل والأبنوس ما زالت مملوكة رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقوبك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحي كبيرة الحبات.

شمس رع التي تسطح على جسديك تحرق كل اللزغب من على سطحه لكنها لا تصهر هذا الجسد العصي على اللويان. أنت لست كتلة صماء متحاسكة مع أنك واحدة. أنت التي عبت بتاح - رع - آمون الواحد تحت صور ألف إله من المقرب إلى الكشش زمن الثور إلى الثعيمان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحداة المحقة فى أجواز سمائك العاقلة، فى تاليه الجهور الواحد بإتقانيمه الثلاث بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازليك تقرر أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياه الزرق الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة إلى جنادل الصخر الشم يصبغها الطين الحبشى الأحمر، فى التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مكتنة شاهقة تتردد منها أصداة التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الفشور العذب القديم. هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسديك، شمعوها لم تنطفئ قط ووجورها لم يسقط قط كلها متجسمة معا متجاورة ومتناغمة فى جسديك الملتبس.

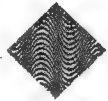
هل سرت فيك الآن لويات المسوخ؟

هل نقشت فيك الآن شرايين الظلام؟

كل التصبر لن يشفى غل قلبى، ولعله لن يجدى.

اتظنين أبدا، بالرغم من كل التباس، نقية حتى فى تعدد ألوان ظلالك؟

لن يفركك الظلام يا رامتى، قانون إيمانى، وعقيدتى التي لا تحتاج إلى تبرير أو تفسير.



مكابدات الكائنات الوحيدة

- ونقل بلان الوحدة قاسية

لكن الاقصى منها

ان تلقى من لا تالفه

وتنال تلازم ...

من لا يعرفك ولا تعرفه

وتعيش تشاطره اللقمة

والصمت المفترس القاتل

والرقدة فسوق

ســـر

تاتـــف

ترتجل ...

الاحلام نهارا

وتغادر أيامك تنتظر زمانا

مجهولا تستشرفه

وتحمن إلى ريتة كفا

أو كلمة عطيف

أو كلس حنان

توشقه

تبقي تمنى الموت

لينجيك

وإن يأتى نسي ميعاد

لا يخطئه

تترزله أركان الدنيا

والسر المكنون

بأعماقك لا تكشفه

تمننى وحدك فى انغالك

... تتقلب ما بين

الأحباب

وأشواك

حتى ليحيا صررك

الحنظل

تطفئه

وتقلب عينيك

الواسعتين

حَسْبُكَ
 فِي كَوْنِ تَسْتَمِطُهُ
 لَا أَحَدَ يَمْلِكُ مِنْ أَيْنَ
 يَجِيءُ الْحَلَامُ الْمَوْعِدُ
 وَهَذَا الْعَمْرُ الْمُنْتَوِرُ
 عَلَى طَارِئَةِ الْوَهْمِ
 يَوَاجُهُ رِيحًا تَخْطِفُهُ
 تَتَجَمَّعُ فِي جِرْحِكَ
 كُلُّ الْإِثَامِ الْمَاضِيَةِ
 وَتَنْزِفُ
 تَنْزِفُ
 لَا يَلْقَى جِرْحَكَ
 أَحَدًا يَسْمَعُهُ



تداخلات.. ولا مفر



وإد فكرة النظر خلفا، تماسك ليستمر. حاولت الرقبة الاستدارة.. فيهما

تهيا القدمان للعدو.. ثبتهما

توقع أن الظهور تلقى طلعة خنجر/ طلقة مسدس/ ضربة عصا

.. نصبه عامودا مرثيا قائما منبسطا

سأل:

- متى عدت؟

- لم أذهب من قبل لأعد

- ألا تراجع نفسك؟ تذكر، أنت نسيت لا محالة

- لم أغادر موضعي لأعد إليه

- أترك أخطأت؟ صمغ خطاك، الفرصة أمامك لا تزال مواتية،

- يقينا لم أخرج، ولم أغادر، ولم أذهب، منذ البداية اخترت البقاء هنا. لا أترك المكان

انزعت فيه

يبنو الشارع في جانب من جانبيه يشقى بالمارة ويزنحم بالعربات واجهات الحال تفهق بالأضواء والمتاجر تفص
بالمستبضعين، النسوة بالشرفات واقفات إما للفرجة من مكانهن اللفوقى على ما يجري من أحداث تحت وإما متحركات

يتحرين الأماكن المشمسة ليضعن أغلبية الأسرة فوق أسوار الشرفات للتهوية واختزان حرارة الشمس، كن يتحركن في نعمة تشوقاً لليلة الأسبوعية المرتبة.. يفصح الحمار الدائر بينهن ولعان العينين واشدال الشعر على الاكتاف أنهن تهبان تماماً بينما توارى الجانب الآخر في العتمة والصمت، للحال مغلقة نوافذ الحجرات موصدة، أبواب الشرفات محاطة بخيوط عنكبوتية تفوق في صلابتها أسياخ حديد أعمدة تحمل ناطحة سحاب، الحوائط خضاع لونها الأول خلف اترية موحدة اللون.

سأل:

.. أنمت البارحة؟

.. عيناى لم يقمض لهما جفن

.. كيف؟ أنتكر وقد أيقظ غيطيك كل نائمي البلدة

.. عيناى خلقتا تبحلقان وهما مفتوحتان على سمتهما

.. ماذا؟ عجيب أمرك، كل الأغلبية تشهد أنك استغرقت في النوم حتى المراتب نفسها تروح بهذا

.. عيناى كانتا تنتقلان بين الجانبين، لم تغفلا للحظة واحدة عن الحركة

بالجانب المعتم/ المترب/ الموصد/ المعتكب/ الملقق/ ظهر الدبوس. نعم الدبوس، كان مستقرا فوق «البلاطة»، تحديداً تلك البلاطة الأخيرة للرصيف قبل أن يتخلى عن امتداده المستقيم منحنياً ومتخذاً خطاً مقوساً، وكانت هي بفردها البلاطة الوحيدة في سلملة البلاطات المتاحة لها رؤية الميدان

أصل إلى نهاية الشارع وأنهية لدخول الميدان وقبل أن أفعل أتنبه لبشاعة التصرف، ألقه، أستدير، انتوى أن أصبح ما يهدت من أخطاء من جانبي.. يخلى عامودي الفقرى عن استقامته.

ينحنى في اتجاه البلاطة تلك البلاطة الأخيرة المطة على الميدان، لم يكن الدبوس ذهبياً ولا فضياً ولا حتى برينزيا هو واحد من تلك الدبابيس التي يستعملها بسطاء الخياطين ليضموا مؤقتاً قطعتين من قماش لا يفلتون عنه ليلة واحدة حتى لا يترك بقعة الصدا الشهيرة التي تظهر بوضوح عندما يكون لون القماش أبيض وخيوطه من الحرير.. تقترب رأسى من البلاطة، تتحرك كفى لتلتقط الأصابع الخمسة الدبوس لا تجد له أثراً.

أقول لاسمى الذى يناديني خلق الله به: معقول لا أثر له، كيف؟، أنت تعرف أنه لم يفصلك عنه لا زمن ولا مكان غير أقل من خطوة وجزء من الثانية فكيف؟.. كيف يخفى بهذه البساطة، لا تصمت، وانتشاركنى التفكير إن تسألنى: أتطوف بهذا المكان وخالل هذا الزمان ريع حروصر عاتية لتأخذه معها وتحمله فوق جناحها وتصد به نحو طبقات الجو العليا؟ أجبك حتى النعمة يا لا وجود لها، تستفسرنى أمير بالمكان الآن سواء بعد الرؤية أو قبلها كأتئن من يكون هو أجبك كلا.. وإن تستشهدين أشعر بهزة أرضية تزلزل المكان زلزلة تقدر أن تدفن الدبوس في باطن الأرض أو تقتلف به بعيداً بعيداً، أسرع

نافيا من أجل هذا أسألك أنت تحديدا، يا من تسكننى وتلازمنى فى صحوى ونوى، يا من تجلس أمام مائدة طعامى بك
بيدى تطوف بالأطباق والصلصات وكل أشكال وأنواع وأوانى الطعام والشراب.. أين هو الديوس؟.. أجب
على أو على الأقل بـج لى بما تفكر فيه إن لم يكن من أجل كل ما أقوله فمن أجل الحذاء فئمرته واحدة، ومحيط الخصر
واحد، ومقاس عبسة المنظار اللبى واحدة ولون الشعر واحد وسرعة ترسيب الدم واحدة، وعدد نبضات القلب فى الدقيقة
الواحدة واحدة فلماذا تختار الصمت وتتمسك به؟ ، لماذا لا تتخاطب معى؟

سأل:

- أسمعته؟

.. كلا

- أنتكر والمكبرات لم تترك موقعا هنا إلا احتنته؟

- لم أسمع

- اتحسب أن إنكارك يحدى؟ لن يشفع لك فالنذب فى النهاية ذنبك، والمستوى مسئولية أذنيك

- أذنأى بريئتأى، هما لتلقطان بوضوح تام دبة القدم اليسرى لنملة تسير على بعد ميل

بالجانب الزبحم/ الشاغى/ المثلئ/ الغامق/ تتوهج البلاطة، تضىء.. تلك البلاطة للمواجهة لبلاطة الديوس، تتوازى
مهما على خط أفقى واحد، بريقها الأساطع ينثر عن طبيعتها ومكونات ذراتها، هى سبيكة ذهب، ذهب عيار ٢٤ قيراط أو
٢٦ «بالميت»، يقبس بعينيها أبعادها طولاً وعرضاً وارتفاعاً ولا يففل أن يحتسب الجزء المدفون منها بباطن الشارع، يخلص
من حساباته المدققة ويقدر وزنها بخمسين كيلو، خمسون كيلو فإن بجانبه الصواب يكن الخطأ فى جرائم معدودة تلصا
أو زيادة.. يعود إلى حساباته المدققة الذؤوبة، يحول الكيلوات إلى جرائم صحيحة، يسقط عامدا متعمدا من الرقم
النهائى أنصاف الجرامات والدرهم.. على مهل يضرب مجموع عدد الجرامات الصحيحة فى ثمن جرام الذهب وفقا لآخر
نشرة تصدرها الوزارة المختصة ويلتزم بها طوعية تجار سوق الصاغة، يتوافر بجدية على العملية المعقدة الحساسة، لا
يسمح لنفسه أن يضعف أو يستسلم لرذيلة الجشع المزرى بل يتمسك بفضيلة القناعة .

عن زهد يرضى أن يكون الحساب، على أساس أن الذهب عيار ١٨ لا ٢٤ أو ٢٦ يتقضى من الحساب يتبين مقدار
الثروة التى يقف فوقها وتدوسها قداما، يقرر أن يتخذ الأسلوب العملى سلوكا ويتبع التفكير الراضى نهجا .. يتأمل عيرون
المارة ويتفحص وجوه راكبي العربات، يتابع خطى المستبضعين وحركة نسوة الشرفات، يتأكد أن لا أحد منهم يكتشف
وجود بلاطته الذهبية يكرر محاولة التنصص والاستطلاع، يطمئن أنه هو وحده من يرى، وأنه هو وحده، من يقف، وهو وحده
من يملك، وما من أحد سواء يواتيه الحظ السعيد كحظه .. ثلاث مرة يتفحص الوجوه والعيون والتحركات والتصرفات،
يملاء اليقين أن سلوك الجميع كما هو لم يطرا عليه أى تغير، نساء الشرفات يشمعن الأغنية وهن حريصات حرصا بالنفا

على تعريض نفس الأجزاء من أجسادهن لأشعة الشمس .. راكبو العربات يستمتعون برجوعة العربات لأجسادهم وما ينشأ عن هذه الرجوعة من التصاقات لمناطق في الأجساد تسمى الاكثيرة لتخليقها إن لم تخلعها العربات .. الباعة والمشترون كل يريد أن يكون هو الأكثر شغارة والأكثر نصرا .. وهو .. هو وحده المهيأ للحصول عليها .. على بلاطته الذهبية، يركز كل التفكير في كيفية اقتلاعها من مكانها دون أن يثير انتباه الآخرين .. يبعد من أول وملة فكرة البعد عن بلاطته ومراقبتها من بعيد والانتظار حتى يخلو هذا الجانب من الشارع من حركة الناس وتخلو المتاجر أبوابها وتتروك النسوة الشرفات، ليتمدن فوق المراتب ويحجن بالأضطية المشعمة أجسادهن التي تحررت من كثير الثياب انتظارا وتشوقا لهذا الذي يحدث .. يرفض الحل لأنه يعرف أن هذا الجانب من الشارع لا يخلو، ولا كل النساء زوجات أو ماشابه .. يراوده خاطر التوجه إلى مسئول كبير ، يهمس له بسر البلاطة الذهبية لايبله على مكانها أبدا مهما يقدم له المسئول من إغراء .. لا يفعل قبل أن يتفقا معا على أسلوب توزيعها بينهما .. يؤكد لنفسه في البداية أن يعرض عليه أنه يتنازل له عن ريعها مقابل أن يصدر المسئول أمرا يعلن فيه أن هذا الجزء من هذا الجانب من هذا الشارع يخصه له كزوائد تنظيم ولأنه يعرف أنه يرفض العرض فعليه أن يرفع الريع إلى الثلث ولأنه يقينا يرفض فعليه أن يهوى نفسه ليتكلم معه كلاما كثيرا، منه أنه هو وحده من يعرف مكانها، وأنه هو وحده من يعلم الطريق المؤدية إليها ومن المناسب أيضا أن يلح له أنه يفضل أن يتعامل معه هو تحديدا ولا يتعامل مع غيره من الكبراء، ويفصح له أنه يعرف أنه إن يفعل هذا معهم ستكون حصصهم أقل من حصته التي يعرضها عليه الآن بكثير الكثير .. وقبل أن يذكر له العرض الجديد والأخير فلا بأس من تذكيره بالحكمة القائلة (العند يورث الكثر) والتقني بالمثل الشائع (على وعلى أعدائي) بعد صياغته من جديد ليصبح شكله الجديد (على وعلى أحبابي) لأنه منذ البداية يعتبره هو الحبيب وهو الأثير .. لا يتحسم بما فيه الكفاية لهذه الفكرة فكل تجاربه السابقة مع أي مسئول كبير تجعله يصمم دون تردد عن السير مع هذا الخاطر إلى نهايته ..

مؤقتا ينحاز لفكرة الجلوس فوق البلاطة الذهبية في محاولة من جانبه أن يحجبها عن العيون كاتسب الأفكار المتناهية وأكثرها واقعية لكن مقعته الضامرة لا تخفي منها إلا القليل ويتبقى جزءها الأكبر ظاهرا لمن يريد أن يرى وأن يريد أن يعرف، يمتنى أن تكون مقعته أكبر حجما، لا يرى بأسا أن يؤخذ من أماكن عدة من جسده لتضاف إلى مقعته ..

قال لهذا البدن الذي يسكنه عن رضى أو إنعان من سنوات طوال .. قال لبدن تحمله وعياشه وسبح له بالتهام الطعام الذي جاء على « حس » اسمه وارتداء ثياب تخص اسمه والاستيلاء على كل ملهم ورد باسمه صورة، شيكا / نقدا / حوالة بريدي .. قال للبدن بما حوى من أعضاء ارتفعت من أسفل لأعلى أو سقطت من أعلى لأسفل .. قال للأصابع العشر الموجودة بالقدمين وثلث عددها وهي موزعة بالراحتين قال للساقين والساعدين .. قال للأنفين والعينين، للزنتين والملكييتين، وقال أيضا للقم والأف قال لكل أعضاء البدن سواء جاء موقع هذا العضو أماما أم خلفا قال عن يقين لقد عرفت سر الدبوس .. علمت أين نهب أدركت من أي مكان أتى ... أوضح للأنفين أنهما ما أخطأتا السمع، وأنه بالفعل قال ذهب، وأنه قصد بالكلمة الحركة والفعل لا المعدن .. قال للبدن .. الدبوس عرفت عنه الصغيرة قبل الكبيرة .. أحطت بصكايته منذ البداية، ألمت بكل المستور عنه .. كشفت من أين أتى وفي أي زمان ظهر وعلى أي صورة تشكل ..

بالجانب الديبوسى استقرت البلاطات كلها على الوضع المعروف عنها، بداية من البلاطة الكائنة هناك بمدخل الشارع عند بدايته ... كل البلاطات ثبت طرفها الامامى الطولى بالطرف الخلفى الطولى للبلاطة التى امامها، ما شئت بلاطة عن هذا التقاطر الذى شكل منظرها إلا تلك البلاطة الاخيرة التى املت بمقدمتها على الميدان، اتخذت لنفسها وضعا مغايرا وشكلا مختلفا غير ما لوف المعين .. خلصت طرفها الامامى الطولى من الطرف الخلفى الطولى لتلك البلاطة التى وقعت بكاملها فى حوض الميدان.

ارتدت بهذا الطرف خلفا واتكأت به وينصفها الطولى على الرصيف اما طرفها الخلفى الطولى هذا الطرف الذى كان ملتصقا بالجزء الامامى للبلاطة الخلفية فقد تحرر من هذا الالتصاق وقذف بنفسه مع النصف المتبقى من البلاطة إلى نهر هذا الجانب المعتم من الشارع سابحا فيه... نتيجة لهذا الفعل الغريب من هذه البلاطة التى اتخذت هذا الخط العرضى بنيلها عن الخط الطولى ظهرت الفجوتان عميقتان اماما وخلفا.

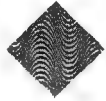
انفرست قدم لى بالفجوة الامامية وخاضت الاخرى فى الفجوة الخلفية، انحشرت البلاطة المستعرضة بين «سمانتى» الساقين، اتجهت عيناي إلى اسفل تستوضحان الامر، باتت «السمانتان» قطعتى اسفنج مرشقتين بكاملهما بالدبابيس.

(اقول لاسمى... سيكون سؤالى مغايرا، لن استفسر أين يذهب الديبوس بل استوضح من أين تأتى كل هذه الدبابيس.. اقول هذا الذى يحمل اسمى، إن أردت أن تلاحظنى فعليك أن تحصي عدد هذه الدبابيس وهو طلب كما ترى سهل وميسور ولأجل عشرة طويلة تجمع بيننا لن أشق عليك وساعفك من عبء التصنيف والتبويب والتفريد وعد كل نوع على حدة .. أمحك فرصة العمر، هي فرصة ذهبية، كن بها جديرا، انتهزها فلن أكرها، اثبت إنك تستحق فعلا أن تحمل اسمى، وذاكر المكاسب التى تعود عليك من وراء هذا)

وهو يجلس فوق بلاطته الذهبية تشم أنفه رائحة العطر، .. سريعا تسعى العينان للبحث عن مصدره، لا تجد صعوبة فى تحديد الأماكن، هي الشرفات، ونساء الشرفات، من أشعاع اللعطر، من أيضا المتخففات من كثير الثياب، كلهن ينادين عليه، وكلهن يقلن له إن اصعد إلينا واتصحبك البلاطة الذهبية، فماتينا ناعمة وأعطيتنا دافئة وعطرتنا يبعث أفاعيله.. العينان تفيحان بعيدا عنهن، مقعدته تتمسك ببلاطته الذهبية.. يتخفف من الكثير من ثيابه لصالح بلاطته الذهبية يسترها بها، لا يبقى من الثياب عليه إلا القليل.

ينبه البلاطة الديبوسية أنها بفعلتها التى فعلتها تخل بالنظام وأنها تقطع التقاطر المطلوب، وأنها تصنع الفجوتين... لفت نظره الأسلاك العنكبوتية الصلبة فقد تحركت من فوق أبواب الشرفات وامدحت ونزلت واستقرت على الرصيف..

الأذنن تتصمتان على الجمل، والكلمات والحروب، تحاولان أن تتعرفا على ما تنبأ به.. يتأكد أن بعض عمال المتاجر وبعض راكبي العربات يعرفون، كما تعرف بعض نسوة الشرفات بسر بلاطته الذهبية، وأنهم جميعا يخططون، أرى الجانب الصامت وأرى الجانب الشاغى أرى الأنوار العلوية لبيوت الجانب المعتم وهي تفرض فى الأنوار السفلية وأرى الرفوف وقد خلت من السلع كلها



الملك

كان صفاً من المركبات يمر
وترقعة الخيل - مثل الدراك..
تنبئ عن موكب العائد الآن من رحلة الصيد..
قل لي: لمن كل هذا القطا
والبلاد التي أنت فاتحها
لا تنام المشية قبل سماع المغنى
الذى يرسم البحر، والطمى عاليه
قال الملك: رسوت على شبة من رخام وطنين
رأيت بلادا تطارد أجناسها وبلادا يطاردها أهلها
والبلاد ملاحم

نصبت خياما على الأفق
ثم استعرتُ ليلًا إلى الحب،
هذا الغناء الموجع يمنحني راحةً
فأقوم إلى وردة لا أراها
أفاسمها نورة العطر في الساق،
أبدأ تاريخ يومى بجمع الظلال
وتدوين روى بطلى المعاجم.

تخطيطات

-١-

كانت الأرض عارية في قراها
وقلبي فتى هرب الشمس في ثوبه
وأطار الظلال إلى حيث تجذب الروح طير معارجها..
قلتُ أبدأ من حيث مر الملوك الأوائل:

على مثلها أمضى إذا قال صاحبي
ألا ليتنى أفسدك منها، وأفتدى
وجاشتُ إليه النفس خروفاً، وخاله
مصابيا، ولو أمسى على غير مرصد
إذا القوم قالوا من فتى خلتُ أننى
عُنيتُ، فلم أكسل، ولم أتبلد

فأرسم دالية، وأهيم جندى ليوم منازلةٍ
وأشد على الصدر حرمة المدن المستحيلة
«حلُّ الملك..»

تخيرتُ واحدة من نساء القصائد
علمتها أن تجالسني في بلاط اشتهاى
وتشهد مثلي اختلاط الدجى بالنهار
وتعجن لى بعض خبزي
وترقص رقص دمي في عشاء القبيلة
وحين يجئ المخاض تلوذ إلى نخلة الدار،
تنجب لى طائر النار.. أحمله،
وأطير به في فضاء من الملك والناس
أبداً تاريخ يومى بجمع الظلال
وتطويح روى بأفق المهالك،

يجئ مع الليل صوت ابن أوى

٢ -

فانزع أوديتي

وأسير إلى بلد فى القصائد،

ارسم خارطة وأقيم دياراً لأسكنها
وأمد الولائم كي ياكل الطير والناس الفاتحون الأوائل..

هذا النشيد المعبأ ياخذنى للملاقة نجم صغير يخيلنى فى الهزيع الأخير من
الليل، أطلقه وردةً فى الهواء وامضى إلى بلد فى القصائد، استن قانون
مملكة ليس يسكنه غير صوتى المعبأ بالرمـل والريـح.. من يدخل الآن سوف
أناشده أن يبارح أغنيتى كي ينام القط هائناً فوق فرش البيت،

طويلٌ هو الليل،
أنزع أرديتى وأعود طرق الحديد على القلب
كى يسمع الصبح صوت انفطار دمي فى القصائد..
- قال الملك..

للتساء معاصم مثل الحلى
- ٣ -
وأردأفن سماء مقصبةً
ودمائى فُرى تستعيد مواسمها

فى انتظار الجماع..

خرائط من زبد البحر، والطمى نيلى

طويل هو الليلُ

أنزع أرديتى

وأطاحن ورداً تفتح فى غابة الحطم

كى يتفتت صوت العصافير فى الناي

.. قال الملك..



رحلة



لم أصدق.. طلبت منه أن يجلس ويترث. أمام إصراره فتحت له المحضر. قال:

.. قتلتها!

ثم وقع على المحضر. أوبعناه الحجز. في الليل أرسلناه للنيابة.

عاد ومعه قرار الحبس.

.....

لم أصدق حكاية القتل..!

كنت أعرفهما زوجين متحابين. هي رفيقه. خجولة. تنتمي إلى فئة الهامسين عشقا.

وهو الذي يبكي لأتفه الأسباب. يطلب المساعدة لذبح دجاجة، وينتمي إلى فئة العاشقين همسا.

.....

طلبنا منه الإرشاد عن مكان الجثة.. والسلاح المستعمل، قدم لنا الفأس والسكين. عليهما آثار الدماء. أما الجثة فقال: إنه دفنها في حفرة بجوار النهر.

ذهبنا معه. ففتشنا المكان والأماكن المحيطة به فلم نعث على شيء. رجعنا معه إلى البيت وفتشناه فلم نجد الجثة..

أعدنا سؤاله عن مكان الجثة فقال:

- اكلتها..!

- أنت مجنون؟

- أبدأ..!

سألنا الأهل والجيران. اجمعوا على كذبه..!

سألناهم عن المجنى عليها. قالوا:

- سافرت

- إلى أين..؟

الله أعلم..

.....

أعدنا تفطيش البيت. عثرنا تحت مرتبة السرير على خطاب موجه إليه. قرأناه. عرفنا

أنها سافرت إلى عشيق في بلد بعيد..!

سألناه عنه.. في البداية انكر. ضريناه فقال:

- أعرف جيدا..

- تعرف عنوانه؟

- بالتأكيد..!

.....

اصطحبناه إلى المكان. عثرنا على الحقنة بعد كسر الباب. لم نعثر في المكان على ما يفيد

التحقيق.

.....

جاس الطبيب الشرعي بمشارطه في الجثمان. ثم كتب:

- الوفاة طبيعية..!

لـ «محمد مستجاب» صاحب هذه المجموعة الفريدة المتميزة بمجموعتان سابقتان هما «سيرت الشريف» و«القصص الأخرى» ورواية ذات شهرة خاصة هي «التاريخ السري» لنعمان عبد الحافظ. وهو واحد من جيل المجددين في القصة المصرية القصيرة الذين حاولوا أن يضيفوا في هذا الفن دعاء جديدة بعد يوسف امريسي، وقد أشرنا في دراسة سابقة لنا أن مستجاب يتميز بين أقرانه بأنه حاول تطبيق الأسطورة في القصة المصرية القصيرة وأنه نجح في ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه، وأن قصصه موفقة في استكشاف اللاوعي (وكذلك اللاوعي) الجمعي المصري والعربي، وأن قصصه تزخر بالطغرس والغرائب والاحتفالية والرمزية. (انظر دراسة: القصة المصرية القصيرة: النواقل والغايات، ١٩٨٦).

ويظل لمحمد مستجاب طابعه الخاص والفريد المتمثل في وعيه الحاد بما يحدث في الواقع من متغيرات وأحداث، وإدراكه العميق لتلك البنى الراسخة في علاقة التابعين بالمسيطرين، وهذا الحس الساخر حد العبث الوجودي بكل مايجب بنا، ومايحدث بداخلنا، ولهما بيننا، وهذا الإلزام الشديد بمفردات العربية الفصحى والعامية، وهذه القدرة على التعبير المجازي البديع، وعلى تكوين الصور الجديدة واللائقة والمحفزة، وهذا الإيغال الشديد في البيئة السيكلوجية والاجتماعية للمجتمع المصري المعاصر، وفي نفس الوقت هذه القدرة على الاعتماد بهذا الفهم لهذه البنية إلى تلك الجنور العميقة الضاربة في القدم الخاصة بهذه البنية، وأيضاً الخاصة

**الواقعية الاحتفالية
والبارودية، الرمزية
في «قيام وانحيار آل مستجاب»**

بالتحولات الهامشية التي طرأت عليها، والخاصة
بافراجها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة.

ونحاول الآن أن نطل على بعض ملامح هذا الإيغال
وهذا الفهم.

لا توجد قصة في هذه المجموعة تسمى بعنوانها «قيام
وانهيار آل مستجاب» لكن القصص في مجملها توغل
وتحيط وتستبر أسباب ذلك القيام وموامل هذا الانهيار.
ويتم كل فعل من خلال طرائق وحيل فنية ورمزية شديدة
العمق شديدة التأثير.

عوالم من الأحداث والرموز:

في قصة «سن الجبل» يقود هذا الشخص والذي
سميت القصة باسمه تلك الفرقة العسكرية الحكومية إلى
المواقع الذي تختبئ فيه عصاة خطيرة تتأجر في
المخدرات، ويعتما تنتصر هذه الفرقة العسكرية على هذه
العصاة فإنها تعود وتحظى بالتقدير والاحترام
والاحتفالات بينما يتم نسيان «سن الجبل» في قلب
الجبال وقد استظل صفرة وجلس يمعن في السماء
وحيدا.

والغزى هنا أن السلطات - أية سلطات - كثيرا ماتخطف
إنجازات الفقراء والهامشين وتنسبها لنفسها، وتساهم
في غمار احتفالاتها بهذه الانتصارات المنتحلة السلطة
تحظى بالذاكرة بينما يحظى الأبطال الحقيقيون
بالنسيان، والتاريخ الرسمي عادة مايكون تاريخ الملوك
والرؤساء والزعماء والقادة وليس تاريخ الشعوب أو
الجمهور أو الناس أو العامة أو القهقرين أو الهامشين

(انظر من حظي باكالييل الغار في نصر أكتوبر ١٩٧٣
وانظر من لحقه النسيان!).

في قصة «مستجاب الخامس» يستخدم الكاتب الأمثال
الشعبية والحكايات التراثية والألغاز والمفارقات كي
يصور لنا تلك السذاجة التي وقع «مستجاب الخامس»
في براثنها حين تصدى لحل اللغز الخاص بنقل ذهب
وعزّة وريطة حشائش (برسيم) في قارب من غرب النهر
إلى شرقه على ألا يصطحب معه سوى عنصرين على
الأكثر في كل مرة. وفي إحدى هذه المحاولات أصطحب
مستجاب الخامس بسذاجة الذهب معه فافترسه الذهب،
والغزى هو: لا تأمن مكر عدوك، ولا تضع نفسك وهذا
العدو في قارب واحد، خذ الحذر وإلا فإنه سيفترسك في
أقرب فرصة، ولنحذر الغدر والخيانة ولا ندعى الحكمة
حد البلاء.

والقصة تصور «مستجاب الخامس» في شكل ساخر،
فهو مثلا مولع بالألغاز لكنه يفشل في حلها، ومولع
باللحم وحيث «فيما يروى فإنه كان لايقرب لحم خروف
دون أن يكون في متناول يده خروف آخر خشية النضوب
دون الامتلاء، كما كان مفرغا بالطبينة يقضي وقتا
مستمتعا بإعدادها» لكن هذا المزمع بالطعام - وربما
بسبب هذا الزم - لم يستطع أن يحمي نفسه من أن يقع
لقمة سائفة في فم ذهب جاثق.

تلتقى قصة «حرق الدم» في مضمونها بدرجة كبيرة
مع المضمون الخاص بقصة «سن الجبل» التي سبق أن
أشرنا إليها، فقد فكر بعض الفقراء الكادحين العاملين
في أحد المحاجر في قلب الصعيد في مشروع توفير
لحوم جيدة ورخيصة بالنسبة لهم، وحينما ينجح هذا

ترفض البقرة التي تحرم من الأمومة بحسبها الفريزي
البدائي أن تستجيب لمحاولات البشر لإرضائها بعد أن
تفقد ولبها، فهي تتعرف على هذا «البو» وتكتشف هذا
الخداع وترفضه. ومع تكرار محاولات استرضائها
وخداعها يندفع الدم من أئنانها دغليظا يفرق الكلف
والوجه والأرض والبو والخوار والأدعياء.

إن الخداع لا يمر ولا يستمر حتى بالنسبة للصيوان لما
بالك بالإنسان! هل هناك ما يشير في هذه القصة بأن
الصيوان أكثر صدقا من الإنسان؟ ذلك لأن الصيوان
يكتشف بفريزته الخداع ويرفضه بينما الإنسان قد
يكتشف الخداع ويتقبله ويتعايش معه بل وقد يتمنى لو
يحدث له. ولنتذكر خداع الناس لأنفسهم في قصة
«الذئب» مثلاً.

التوحد مع العدو:

في قصة «الذئب» يصرخ «سعيد الأسود» محذراً من
ذئب قادم وللصرخة فعل حاد وتأثير قاهر ومهيمن رجاءم
في أعمال محمد مستجاب فهي تمرق الصمت وتثبت
الحركة وتأثيرها يشبه تأثير انطلاق الرصاص في أعمال
كثيرة أو سابقة لهذا الكاتب. تجعل الصرخة الألف
للنشابة في لحظة عقد قران تتوقف وتضطرب، ويكذب
الناس مطلق هذه الصرخة ولعلونه، لكنهم - تدريجياً -
يفقدون تعاجهم وحميرهم وإبلهم وماعزم وجواميسهم
وأطفالهم، ولكنهم أيضاً يظنون «فوق المصاطب» وتحت
لور الكلويات يسكنون الحكايات التي تصف الذئب
«بمنخاره الأحمر وعيونه للتهبة ومخالبه الدامية».
وتدريجياً تقوم عواجير البيوت بإغلاق كوات البيوت

المشروع الصغير فإن رجال السلطة بكافة أنواعها
(المهندسون - مدير المحجر - وكيل النيابة - قاضي
الحكمة الجزئية - مفتش العمل - رئيس مكتب خبراء
وزارة العدل - قسم الشرطة - سلاح الحدود - رجال
الإعلام...) إلخ يستطيعون تدريجياً على هذا المشروع
ويأيدى أصحابه الفعليين، هؤلاء الذين يقومون بمحاولات
مستمرة لاسترضاء هذه السلطات من خلال زيادة
انصبته من هذه اللصوم، وتدرجياً تقلص انصبته
أصحاب المشروع الحقيقي وتزيد انصبته ممثلي
السلطات، وتدرجياً يتحول أصحاب هذا المشروع إلى
مارقين وثائرين ومطاريدين من رجال السلطة والقانون،
لقد استولت السلطة على عرق الفقراء والكلابيين وعلى
أفراحهم الصغيرة، ولكن هؤلاء الفقراء يظلون مستولين
عن هذا الذي لحق بهم وعن ضياع حقوقهم بإهمالهم في
أعمالهم حيناً، وبتزلفهم للسلطات حيناً ثانياً، وبعدم
دقتهم في اختيار قياداتهم حيناً ثالثاً، وبعدم تمسكهم
بمكاسبهم الصغيرة وحقوقهم حيناً رابعاً.

في قصة «الغالب» إدانة لفكرة العطف والتعجبة والاعتماد
على الغير، فالرجل الذي عجز عن حماية كروم عبه من
الثعالب المهاجمة استعان بأولاده فعجز هؤلاء عن حماية
الكروم هؤلاء بدورهم استعانوا بأصدقائهم فمجزراً
بدورهم عن حماية العنب. فقد ظل الأبناء والأصدقاء
يكونون ويشيرون وينامون ويلعبون بينما العنب تسرقه
الثعالب كل عام.

في قصة «البو» (والبو كما يشير الكاتب مصطلح يطلق
على جلد الجمل الصغير المشوي باللحم ويوضع أمام
النافذة لتعتقد أنه وليدما المفقود، ولتخلل تمنو باللين)

والأطفال، وقلب النهار ليلا والليل نهارا، والفرح حزنا والطمأنينة خوفا أصبح في نظر أصحاب هذه القرية (أو المدينة أو التلوة) «يفضي الحزن فيهم ذابلا يتشغم الندى» ، وتقترمه الوحدة فينوح حمامة يدورها الأسى، ثم يحتاجه القلق فيضطرب، قطة تتمسح في جذور الأشجار، ويهده التجول فيمسي شاعرا يبنى خلال القصائد، ثم يشويه الحزن فيستحيل قمرًا يلهو بين الغيوم، بعدما تتفجر الذؤابة فيندفع وحشا يداهم رقاب الصمائل ويطنون البقر، وانكفأت القرية على رؤوس الرجال تتهمهم بالتخاذل والجبن والخور».

هذا العدو الشرير المفترس المداهم الماكر الغادر يتحول إلى كائن حزين يتشغم الندى (واللوعة!) وإلى حمامة أسبانه، وقطة خجولة، وشاعر رقيق، وقمر حزين.

ويزداد انشغال أهالي القرية بهذا الذئب ويتسع الانشغال ليشمل القرى المجاورة وتتكون مجموعة مسلحة من شباب القرية لمطاردة، لكنهم دائما يفشلون ولواما يجلسون بين كل غزوة وأخرى على المقاهي «يكلون ويحسون ويتضاربون» ونتيجة لهذا الانشغال الدائم بهذا الذئب الغامض المجهول، الغائب الحاضر في نفس الوقت، يهمل الناس أعمالهم (خاصة الزراعة) ونشاطاتهم المعتادة (مشاركاتهم لبعضهم البعض في الأفرح والأحزان ونهايتهم إلى الأسواق والموائد والأعياد.. إلخ) وتزداد لديهم عمليات الكتال على شراء السلاح ويزداد وعيهم بالمسؤولين و«كليات الأجداد المختصين على كل أنواع الحوش، وانطلقت النكات والأشاحيك والنواير تخفف عن الجمع المسلح الرواية».

بالطون. وتستمر هذه الحالات المستمرة من خداع النفس والهروب من المواجهة حتى «دعت الديار الظلمة ورويت مساسر عن الجبن والشجاعة وأسباب المياه في السراويل، وارتعب الناس من الصبح المبكر والمساء الغائم وانشاءات الجداول وأنحاءات الألق وتدفقت الرؤى المؤكدة أن الذئب جاء مجرورا من البراري البعيدة في ليلة صقيع كادت تفتك به فيها جماعته الجائعة، وأن الذئب الهائم حول القرية لا يهاجم طاهرا أو ذا بلس أو يتيما أو تاجر توابل».

هذه حالة تسمى في التحليل النفسي بالتوحد مع العدو، فعندما نفشل في منازلة العدو. أي كائن، وعندما نفشل في قهره والتغلب عليه، فإننا نقوم بالتماهي أو التوحد معه، نتخلص خصاله وننقشه بخصائصه، وكننا بفعل التماهي هذا نصبح نحن هو ويصبح هو نحن، وكننا بفعل التماهي هذا نتحول إلى متصرفين ويتحول هو إلى منهن، أو على الأقل يتحول إلى كائن شبيه بنا، ليس متقوقا علينا ولا قاهرا لنا، لكن هذا - كما نعرف - مجرد إشباع خيالي وتوحد استيهامي أو وهمي، ويظل الواقع هو الواقع: المنتصر منتصر والمهزم مهزم، وعلى هذا المهزم الخائف أن يستجمع قواه ويوسع إرادته ويبحث عن مكان القوة بداخله ويواجه عدوه ولا يهرب منه.

هذه الحالة - أقصد التوحد مع العدو - حالة مأسوسية فيها تلذذ بالخضوع وبالعذاب وبالمهانة وبالظلم والتعاطف وربما رغبة في الانتماء مع من يشعر أصحاب هذه الحالة بالذل ويخرب بيوتهم ويهين كرامتهم ويمتنع حرمانهم. فهذا الذئب الذي افترس الحيوانات

مع تكاثر الخوف يزداد الضحك، لكنه ضحك عصبي هستيري، ليس حقيقياً ولا تابعاً من القلب، ومع تزايد الخوف والرعب وانعدام الثقة في الذات «الآن وهنا» يزداد اللجوء إلى الماضي حيث أجدادنا الذين انتصروا نعانى نحن الخوف والهزائم والخيبات المتلاحقة.

الحال شكل حزين من أشكال الغناء، لون يعبر عن الإحساس بالافتقار وقلة الحيلة والعجز والضياع، بكاء على مافات وخوف مما قد يجرى، والضحك والكتكة شكل غير مباشر من أشكال المقاومة غالباً ما لجأ إليهما المصريون في أوقات الأزمات والشعور بالخوف والقهقير والاضطراب كى يقولوا من خلالهما - على نحو رمزي غير مباشر - ما عجزوا عن فعله - بشكل مباشر - من خلال التمرد ضد قاهرهم.

الكتكة كالموال شكل حزين من الأداء رغم ما قد تستثيره من بسيمات وضحكات ولهجات. مع الشعور المتزايد بهذا العجز إزاء هذا الذنب تتزايد أيضاً أحلام اليقظة والاشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية على هذا الذنب، فالبعض يدعى أنه وجد جثة متعفنة في صندوق عظام، والبعض يزعم أنه «سحب عظامه بالبلل من البحر الغربي» «والبعض الثالث يتوهم أنه وجد جثته مطمورة مصموسة ناشفة أثناء نقل التين» والبعض الرابع يكتب قاتلاً أنه «أغلق عليه عيون قمينة الطوب وأشعل فيه النار». لكن الذنب يظل موجوداً مهيمناً على العقول وجائحاً في الوجدان ومسيطر على الحياة رغم هذه الأمنيات والتقمينات. ورغم هذه الإشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية غير الواقعية، يظل الذنب موجوداً قائماً قائماً وجاء متشكلاً يسير في هوى، الذنب مرفوع

الرأس يتشتم الهواء بأفاله الحمراء، أشعث مغبر كاته قائم من جوف قبر قديم، الذنب والعيون كل العيون قد اتجهت إليه، إليها ليس ذنباً ذكراً، ذنبه قانية العيون تتخافز بين سيقانها أربعة جراء، تتعاهب في إندائتها المؤرجحة المتضخمة بطول البطن.

الذنب لم يمته، الذنب يتوالد، الشر لم يمته، الشر يتوالد، الذنب ليس ذكراً، بل أنثى، قاهرة الرجال أنثى، ذنبه تتوالد تمشي وأثقة الخطى، وعندما يجرى صوت البشير النذير «سعيد الأسود» (ذلك الاقرب في تصويره إلى الحمقى والبلهاء محنوا صارخاً يهمل الناس عليه التراب ويلطمونه على وجهه ويسوبونه).

الذنب رمز للشراسة والقسوة والخبت والبراعة والمكر والخداع، وهو يفتك ويمزق ويقتس، والضوف منه عام، وله مكانة في اللاشعور الجمعي، وعندما يتصارع الناس فيما بينهم، ولو ظاهرياً - يرد التمثيل بالحكمة اللاتينية «الإيمان ذنب على الإنسان». والذنب رمز للشیطان، والذئاب والفريان غالباً ما ترتبط في الأساطير بعالم الموتى والآلهة البدائية، وكان اللاتينيون يطلقون اسم الذنابات - كما يشير فليبي سيرنج - ليس على إناث الذناب فحسب وإنما على الماهرات، وكلمة Lūpanar الفرنسية (أي مأخوذة - مأخوذة من اسم الذنب في اللاتينية Lūpo، وفي الإغريقية تعني عبارة «رأى الذنب» أن الشخص بقى صامتاً» تلك أنه جاء في المعتقدات الشعبية أنه إذا كان أول شيء يراه الإنسان هو الذنب، فإن هذا الإنسان يصاب بالخرس وتقال هذه العبارة أيضاً للفتاة التي فقدت عذريتها (سيرنج، ١٩٩٢، من ١١ - ١١١).

الزعيم في «مستجاب الخامس» أهوج أبله أقرب إلى الحق، بحيث يتغافل منهيا الحكمة ويضع نفسه مع الذنب في قارب واحد، والزعيم في «مستجاب السابع» جيان هارب من المسؤولية، خائن لقومه ورسالته، والزعيم في «مستجاب الثالث» عاجز وغير قادر على القيام بمهامه.

في قصة «مستجاب السابع» يستعين الكاتب بالأدعية والرقي والتعاويذ والأساطير القديمة والحكايات التراثية الشعبية ويتم تضمين ذلك كله داخل حس جماعي ساخر ومؤثر، ولكنها سخرية ليست مقصودة لذاتها بل سخرية يقصد بها التمهيد لبعض الأحداث ثم تجيير هذه الأحداث ذاتها.

ومثلما وضع «مستجاب الخامس» نفسه مع الذنب في قارب واحد، ومثلما كان «مستجاب الثالث» عاجزا وعذرا إلا بمساعدة الآخرين، فإن «مستجاب السابع» يهرب من أهله ويغيب عن بلدته بعنما يكتشف خيانة زوجته له مع عبيده، والقصة قلب ساخر لقصة شهريار وشهر زاد في ألف ليلة وليلة. ومثلما كان الخامس «قويا كتملة، ضعيفا كبقرة» مولما باللصوص والطحينة، فإن السابع كان يكره «الدم والموسيقى واللبن الرائب» ويحب «العسل والصيد والمضاجعة»، ويكفي إذا جاءه نيا من تلميذ طرد من المدرسة لعدم سداه المصاريف... إلخ كذلك كان «الثالث» يلعب بالنمس والعادل والفاجر (لاستيقاظه الدائم فجرا) والشامخ والضاحك والجاثم والأمير والهامي (لولعه بالخيز الخارج ثرا من الفرج). وأيضا لم يكن أحد في قدرته على القفز إلا غزالا مطاردا ولا في جبروته إلا العاصفة.

في قصة سابقة لمحمد مستجاب هي قصة «القريان» ضمن مجموعة «ديربوط للشريف» تصاب قرية بكاملها بالخرس وتتصل إلى قرية من المصنفين والراقصين والزمارين ومتعهدي الحفلات والمنظمين لها، وينهال المال عليها ليعوضها عما فقته بضاياع لسانها.

كان الضياع في «القريان» قاصرا على اللسان - رغم أهميته لأنه يرتبط باللغة والتفكير والتواصل - أما الضياع في الذنب فشمال، فالقرية التي هاجمها الذنب عجزت عن مواجهته وتركته / تركتها وتحدث معه / معها، ومن ثم أصبح الذنب/ الذئبة مسيطرا ومهيمننا بينما فقدت هذه القرية قوتها وإرادتها وعذريتها، وأصبحت هذه القرية وأصبح أهلها نعمة تدفن رأسها في الرمال.

الساكت عن الحق شيطان أخرس، والقرية أصبحت مليئة بالشياطين: شياطين أنثى تتحكم وتسيطر، وشياطين ذكور تخاف وتخضع وتقلع بها هذه الذئبة / الأنثى ماتريد.

زعامة بارووية

يصور محمد مستجاب في القصص المعنونة باسماء «مستجاب الثالث» و«مستجاب السابع» و«مستجاب الخامس» «شخصيات أقرب إلى ما يسمى في المصطلحات النقدية الحديثة بالبارووية Parody وهي مصطلح نقدي يشير إلى المحاكاة التهكمية لنص أدبي أو أثر فني أو شخصية معروفة (أدبية أو سياسية). والمقصود من هذه المحاكاة البارووية في المقام الأول ليس للسخرية من هذا النص أو الأثر أو الشخصية بطريقة تهكمية بقدر ما هو اتخاذ موقف مضاد منها.

الزعيم (مستجاب السابح) يهرب ويغيب ويمارس الأعمال الدنيا ويبيع الفئوس والنعال والشرائط ويرتق براذع الركائب وأجسامت الصمير، ويشترى الجلود ولجول الخيول وأليف النخل، ويتاجر في الكائنات والنباتات وعناضل رأس العبد، ويؤجر جواده لعربات كسح النفايات... إلخ.

والصورة كلها توضح وتدين هروب الزعامات من المسؤولية، وقيامهم بأدوار الخدم والمبيد والتابعين المسؤولية وقيامهم بأدوار الخدم والمبيد والتابعين والمستهلكين وتخضع صغرهم الواضح عن المواجهة. والصورة هنا صورة خاصة بزعيم شديد الانطواء خان الأمانة وهرب ومارس التبعية وأمن الخضوع، ومع ذلك يظل أصحابه ينتظرونه بين «أكام الشجر تمهيدا للإيقاع بغزال أو نمر أو أرنب أو ثعلب».

ويظل هذا الجمع من الاتباع يعتقد أن زعيمه مازال بمقتوره الصيد والقتل في حين أنه فقد كل إحساسه بالقوة والإرادة والمهابة والكرامة وأصبح يمارس مهام التابعين. والنقد في هذه القصة نقد مزيج (والمصطلح للخطيبي): نقد للسلطة التي تهرب من المسؤولية وتخون الأمانة، ونقد للجمهور الذي يظل يطمح ويتمنى ويعتقد اعتقادات متوهمة ويبنى أفكارا ثابتة متقابلة جامدة غير مرنة حول زعمائه، رغم أنهم خائنه وهروا. فالنقد هنا مزيج لأنه لا يقتصر للزعيم على حساب الجماعير، ولا للجماعير على حساب الزعيم، ولكن مدان، والتخدير الخاص بالبنية السيكولوجية والاجتماعية للجميع مطلوب وملح.

هذا النقد المزيج للسلطة والتابعين شائع في عديد من قصص هذه المجموعة وبخاصة قصص «سن الفيل» و«حرق الدم» و«مستجاب السابح».

الزعامات في «مستجاب الخامس» تلتصق بها صفة «الحق» وفي «مستجاب السابح» تلتصق بها «صفة الجبن»، بينما الزعامات في «مستجاب الثالث» تلتصق بها صفة «العجز والتبعية». والجماعير في هذه القصص وفي عديد من قصص مستجاب «قادرة على الفهم، لكنها في نفس الوقت عاجزة عن الفعل، تفهم الأساليب المختلفة التي يلجأ إليها رجال السلطة في الخداع، ومع ذلك فإنها لا تتعد ولا ترفض هذا الخداع، بل تستمر فيه، وتسلمت به، وهي تستمر كل طاقاتها - في هذه القصة وغيرها - لإشباع رغبات السلطة ونزواتها (شعوب ماسوشية مغلوقة على أمرها كما أشرنا).

وتقضى هذه الجماعير وقتها وحياتها - بعد ذلك - في صيد وزرع وتحميص وتجهيز الهدايا لإرضاء رغبات الزعيم: تلك العاجز التابع المنعزل عنها.

الواقعية الاحتفالية

يرجع مصطلح الواقعية الاحتفالية (أو الغرائبية أو الجروتسكية) Grotesque realism إلى «ياخوتين» ذلك الذي ميز بين القانون الكلاسيكي (والذي يتسم بأنه ثابت وغير متغير ومطلق ومكتمل ظاهريا) وبين الواقعية الاحتفالية التي تقوم على أساس التقليل من شأن الأشياء المحاطة بالزيف والافتنة والتبجيل، والسخرية منها، وأيضا الاهتمام بنشاطات الجزء الأسفل من

الجسم (الحمل والولادة والتبرز والأكل والجنس وتقطيع الأمصال). وتظهر هذه النشاطات الاحتفالية على نحو خاص في الأسواق والمصاكن وأماكن اللعب والمجون والمدن والاحتفالات، وكذلك لدى سكان المناطق الهامشية.

وترتبط صورة المائدة أو الجلوس معا لتناول الطعام وأيضا الإعداد لهذا الطعام - كما يشير باخستين - بالمهند الاحتفالي، الذي هو جسد يظهر في أشهر تجلياته على أنه جسد ياكل ويشرب (Burnett, 1991).

تشجيع الإشارة إلى أنواع الطعام في قصص محمد مستجاب ويشيع كذلك ارتباط بعض الشخصيات بهذا الفعل الاحتفالي، حيث نجد أن «مستجاب الخامس» كان لا يقرب لحم خروف دون أن يكون في متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء كما كان مغرما بالطصينة. ونجد أن أبناء الرجل في قصة «الثعلب» ينهمكون في الطعام والشراب مهملين مهمة حراسة العنب الموكلة إليهم، ونجد أن المجموعة المسلحة التي شكلها أمالي القرية في قصة «الذئب» يجلسون بين كل غزوة وغزوة «ياكلون ويشربون». نجد أيضا أن «مستجاب الثالث» حينما يستعد لملاقاة فاتنة الجنوب قد «اغذى بقطعتين من صدور الأيائل وشريحة من بيت كلاوى فهد أمريكى وبخن نرجيلته الذهبية المتسامية ببودة الصفيش الفاخر، ثم شرب كأسين من عتيق نبذ كاهن رجيم، وأخرى من مشروب الجن الأحمر، بعدها أصدر أمره المتوقع بمنع الدخول عليه من الكافة والخاصة، تاركا شعبه يلهو ويمرح ما استطاع اللهو والمرح».

وكذلك فإن مدخل «البشارة» الذي يستهل به مستجاب هذه المجموعة يكون فيه هذا الاحتفال بالطعام والشراب فيما يمكن أن نسميه «الولع بالكميات» والرغبة حد النهم في امتلاك العالم والاحتفال به من خلال الطعام والشراب.

يقول محمد مستجاب في «البشارة» كما لو كان يتحدث مخاطبا والده ومبشرا بنفسه «ويكون لك ولد ذكر من صلبك، تضع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأنبات الشعر والشأى ومكميات الثلج وأيات التكوين والمبادئ والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء، لكن قصة «حرق الدم» تكاد تكون هي القصة المثقلة أصنق تمثيل لهذا الحس الاحتفالي الغرائبي بالطعام لدى محمد مستجاب، والقصة - كما أشرنا - تدور حول مجموعة من العمال في أحد الحاجر في صحراء ما بجنوب مصر (ربما أثناء بناء السد العالي) يفكرون في مشروع صغير لتوفير اللحوم الجيدة والطازجة بأسعار رخيصة، ويسامون بقروصهم القليلة، ويجهنون لإنتاج هذا المشروع لكنه ينتهى بأن يستولى عليه أصحاب السلطة (كما لو كانت الإشارة هنا إلى المشروع الاشتراكي الناصري الذي انتهى بأن استولى عليه أصحاب السلطات الجديدة في مصر). مايعنينا هنا هو أن الكاتب يلجأ إلى النشاط الخاص بالإعداد للطعام وتناوله كوسيلة رمزية لكشف علاقة السلطة بالتابعين أو السادة بالمقهورين، تلك السلطة التي تستولى دائما كما قلنا على مكاسب الناس، وتستأثر بها، ويأيدوهم هم بدرجة كبيرة كما أشرنا إلى ذلك في أكثر من موضع من هذه الدراسة.

يعكسان صراع الاختيار والرغبة في الأحسن ويعكسان أيضاً عدم التصديق لما يحدث، وكل هذا لم يكن موجوداً من قبل.

(هـ) تزايد إهمال الناس - بعد ذلك - في أعمالهم وتزايد تقاربهم مع السلطات، كما أصبح بعضهم بمثابة السلطة ذاتها (الجزائر مثلاً) وتدرجياً استولى ممثلو السلطة على هذا المشروع (هذا الحلم الوطني أو القومي) وأصبح أصحابه من المارقين المطردين - كما أشرنا - بينما ازداد حضور حالات حرق الدم.

هذا المصطلح أو التعبير اللاتري لدى محمد مستجاب قد يشير إلى عدة معانٍ نذكر منها:

١- أن الدم الذي يحترق هو دم الذبيحة التي تذبح فعلاً ويتم حرق هذا الدم للتخلص منه كي لا يتعفن أو يحدث ضرراً بالبيئة، وهذا المعنى ليس مقصوداً - بالدرجة الأولى - في هذه القصة.

٢- أن هذا الفعل الذريع الذي لحق بهذا المشروع الجماهيري والقومي وبهذا الحلم البسيط وبهذا الفرح الغامض هو شيء فعلاً يهزق الدم ويسبب العصبية والأمراض الجنسية والنفسية كما يشير للمعنى المصري الدارج الخاص بهذا التعبير.

٣- أن الدم الذي يحرق هو دم الذبيحة فعلاً، لكن الذبيحة هنا ليست هي الحيوان الذي يذبح، بل هي الإنسان: هؤلاء البشر الذين تضيق حقوقهم ويتم الاستيلاء على مكاسبهم الصغيرة، ويتم اقتناص حميلة جهنهم وعرقهم ولا يبقى لهم سوى الغناء الحزين والمواويل والنكات والصمت والضيق في زحام الأحداث والتاريخ.

إنشاء حديث الكاتب عن هذا المشروع نجد هذا الوصف والتصوير الاحتفالي لـ:

١- المفردات الخاصة بالحيوان الذي سيذبح مثل: السقط (الأمعاء) -

الحم الغطيس - الرأس - الرن - العظام - المصارين - الجلد - الكوارع - الكبدة - الذبيحة - الدم - مخلفات الذبح.

٢- المفردات المرتبطة بطقوس الذبح والاكل مثل: المشروع - البركة - الميزان - القمرة - الكائن - الجزاء - الساطور - الوزنة - القطعية - السفرة - السليخ - الشواء - الوليمة إلخ.

٣- اختلاف طبائع وسلوكيات البشر خلال هذا الواقع الاحتفالي الجديد ويظهر ذلك مثلاً في:

(١) وضعهم تقديماً جديداً أو مصطلحات جديدة ترتبط بطقوس الذبح والاكل فيقولون مثلاً: ولية الذبح - لجنة العجل - عهد العجل - أو أن فلاناً تزوج بعد ليلة الذبح أو سب فلاناً قبلها ... إلخ.

(ب) تزايدت لديهم وكثرت احتفالات الرقص والغناء والسهر والتسامر والابتسام وقلت المشاجرات والتكفيرات بعد بداية هذا المشروع، وتزايد تقارب الناس وقل تباعدهم واختلافهم.

(ج) تغلب البعض منهم على مشكلاته ومخاوفه النفسية (مثل المهندس محمود حمدان الذي كان يهرب ورويه الليل فأصبح يذبحها لأن الذبح يحدث ليلاً).

(د) أصبح بعضهم يرتبك ويتلعثم عندما يقف أمام الجزاء لاختيار القطعة من الذبيحة وهو ارتباك وتلعثم

الشخصيات التي نعرفها وتعامل معها وتعاين منها، في حين أنها نحن، ونحن هي.

يزخر عالم مستجاب بالخير، لكنه يزخر أيضاً بالحيوانات والطيور والزواحف (الذئاب، والثعالب والأبقار - الماعز والغريان والحمام والهدايد والسحالي والثعابين)، كما يزخر كذلك بالكائنات المنظورة (البشرية والحيوانية) والكائنات غير المنظورة (الشياطين والغيلان). وتمتزج عوالم الإنسان بعوالم الحيوان وعوالم الطيور وعوالم الزواحف، وتمتزج الكائنات المنظورة بالكائنات غير المنظورة في - هذه القصص - في نزعة سريية أقرب إلى الواقعية الأسطورية التي تمزج الواقعي بالمتخيل، والوهمي بالمدرك العياني.

هناك في عالم مستجاب (ومنه هذه المجموعة) ربح باللفة حد الشعب، ولعب باللفة حد الولع، وميل دائم للتحميم والتفكيك وإعادة البناء الجديد، نزول باللفة إلى حدود المألوف والمعابر واليومي، وصعود بها إلى مشارف الخيال والمجاز والحلم والأسطورة. رماذ يتطايروا وتشتعل، وأنشغال بالطعام، والقتال والجنس والحكايات، واهتمام بالكيمياء والأرقام، وإدراك عميق للعبة البيع والشراء والمكسب والخسائر، وإيمان عميق بقدرة الإبداع على التغيير والتجديد والقيادة والتنوير.

الدم رمز الروح، ورمز الطاقة الحيوية، وإراقة الدماء أحياناً ما تكون رمزا للوطنية، وأحياناً ما يكون «حرق الدم» حرقاً للحياة، والمحق، والعدالة، والإنسان، يشكل عام. هذا المعنى الأخير ربما كان هو المعنى الأقرب إلى جوهر هذه القصة المتميزة التي حرص مستجاب - رغم أنها من قصصه الأولى على وضعها في هذه المجموعة الجديدة (١٩٩٥) ربما ليقول لنا أن «حرق الدم» مازال مستمرا وأن بنية الواقع المصري في تسعينيات هذا القرن مازالت هي نفس بنيته في العقود الماضية، وأن الأمر يحتاج فعلاً إلى التأمل والتفكير والمراجعة والتغيير حفاظاً على روح هذا الشعب وعلى دمه من أن يحرق أو أن يباد.

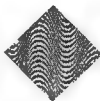
لقد بدأ الأمر احتفالياً وانتهى كارثياً، بدأ باحتفال وانتهى بسفرة كل أضواء الفرح.

خاتمة :

كما رأينا، فإن لمحمد مستجاب حسه الحكائي، وقدرته المجازية الاستعارية التخيلية المتميزة، وهو قادر على تكوين عالم يشي بأنه غير هذا العالم، في حين أنه يكمن في قلب هذا العالم/ هذا الواقع، وندية الإمكانية على خلق شخصيات توحى بأنها ليست هذه

هوامش الدراسة :

- ١ - شاكر عبدالمعبد: القصة المصرية الصغيرة، الدوافع والقيادات، ضمن كتاب: السهم والشهاب (للقطف)، طنطا: مطبوعات الرافعي، ١٩٨٦.
- ٢ - فيليب سيرنجن: الرموز في الفن - الأديان - الحياة (ترجمة: عبدالحادي عباس)، دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢.
- ٣ - محمد مستجاب: القران (قصة قصيرة نشرت في الآداب البيروتية في سبتمبر ١٩٧٣ وفي الاتحاد العراقي في سبتمبر ١٩٧٧.
- ٤ - 48 - 31، 1، pp. Criticism, 1991, M. T. Tamlwslaine and the body. Burnett,
- ٥ - محمد مستجاب: قيام وانهايار آل مستجاب. القاهرة: الهيئة العامة للتصور المستقبل (مسلسلة أصوات أدبية)، نوفمبر ١٩٩٥.



اقتياد زرقاء اليمامة إلى باب زويلة

«إلى أمل دنقل»

أه سيدتى .. يحُ صوت فتاك المتجّر
حتى تمدد في الفرقة الثامنة..
ها هو الآن ينهض .. يشغل سيجارة في العراء
ويمضى إلى الكمكة الصجرية..
لاشيه في ساحة الأمل غير الممالك، والمرأة الماجنة
يستبكر ويمشي القهاة، لا يجد الأصدقاء
يُحث الخطفى نحو ميدان «طلعت حرب»
على باب مكتبة الشعر يلمح سيارة الضابط المتكبر،
والطفلة الحائلة..
يتسلل صوب الغروب .. يغادر دار المعز القديمة..
يخرج للمنن القادمة..
مكتياً بالشهادة .. عيناه صوب أبي الهول حيناً..
وحيناً على الأوجه الخائنة

كنت تمضين في شوك الذمعي،
على صفحة النيل، سرًا.. وتحترقين الحقل البعيد..
أركض خلفك، لا أستطيع في النوم..
لكنتي أستطيع في الظلمة الدلكنة..
لم أزل أتأمل أنهارك الأسنة..
والفتى لا يزال سقيمًا بفراقته، يتلثم..
لكنته لا يزال يناديك في لحظات الإفافة..
يمسك طرف وشاحك - حين تمرين في الغيم بالقبضة الوامنة..
بح صوت الفتى..
عندما لم تجهيه أطلق صرخته الأخيرة..
ها هو الآن يرقد بين زمان للهنيمة والبحث،
في اللحظة الحائرة
مرسلًا طرفه للغيرم البعيدة.. متشجًا بالاسى للأبد!!
(ليت عبلة تعرف أن فتاها صعد..
لم يمض
هل يموت الذي كان يحيا
كان الحياة ملحم حب وحرب..
زود عن الوطن المستباح
وشد على ظله المسترد
ليت عبلة تعرف أن الفتى لم يمض..
فالبلاء بأحضانها خبئة..
وراحت تعلم أن يسير ولا يلتقي بالحد!)

ها هو الآن يخرج من صفحة الأبيّة، عبر الزيد
تحت مركبة الريح.. تحت خيول مجراتها الهادرة..
قال: أنت بكيت على صدر زرقاء، بالأسر،
بعد فوات الأوان..
وما زالت بين الدما الساخنة..
كيف هانت عليك دماؤك، وانطلقت عتة الطعنة الفائرة؟
(لم يبال بمضبطة البرلمان..
ولا بالذين أعدهم الحرس المتتبع، من شهود العيان..
ولا بالفقيه الذي سدد النظرة الماكرة)
قال فكى إسماعيل فناء اليمامة..
إن المالكة لا يتقون بنظرتها السافرة
قال لا تجعلهم يقودونها نحو باب زويلة
أو أسلمى الروح تحت خيول المغول
إذا دامتك على باب خيمتك الخائرة..
فتلقه الرماة
فانكره كما تذكرين الطغاة
(انكره فقد نكرته شهود العيان..
ومضبطة البرلمان..
وقائمة التهم الممثلة..
انكره كما تذكرين المهرب
والطرب الماطى، وزى الشير ومعشوقتيه،
وزينة رأس السنة..)

عاد من موته من جديد إلى المدن الخائفة..

مَرَّ فِي حَكْمٍ يَقْصُرُ مَلُوكُ الطوائف..

طائفة.. طائفة..

راح يبحث عنه، وزيقاً في قبضة الجند والفقهاء..

كان يبصر تلك السيول - التي لا يراها المماليك -

راعدةً .. جارفةً..

عندما لم يجدك؛

تسلق أسوار قصر المعز فسور السماء

صاح فلتنهض يا فتاة الرعد..

فمن ذا الذي يوقف العاصفة؟

قلت للفقهاء: المدينة أبازها الشعراء؛

المسيبات لا يعتقلن أباهن

حين يبابلهن كزوس القمصب

(كانت الجند تدفع للنهر الفتنة الشعراء،

وكانت كهوب البنات تدفع أوراق تانيس

والنار تأكل سفر العرب..)

قلت صوبوا الحروف

فلئن سيوف المذابح

تخرج من حشرجات الكتب

الفن الاثنوجرافى



مختار المطار

الأصل في مصطلح «اثنوجرافى» أنه يبحث فى المنتجات الفنية التطبيقية، الدالة على ثقافة الشعوب عبر العصور. وفى شارع القصر العيني بالقاهرة يوجد متحف اثنوجرافى - يطلقون عليه تجاوزا «متحف الفنون الشعبية». يحتوى على مقتنيات تمثل تصور الثقافة الاجتماعية عبر العصور مثل: هودج المروس وصندوقها التقليدى المزين بالألوان والملصقات من الخارج وله غطاء نصف أسطوانى، تحتفظ فيه بثيابها. كما يضم المتحف أدوات شعبية كالريابة، ومختلف حاجات الحياة اليومية.

والاثنوجرافيا فرع من «الانثروبولوجيا» - أى علم السلالات البشرية. وقد اخترنا عنوان هذه العجالة، بعد مشاهدتنا معرض الفنانة السويسرية: أرسولا شتالدر (٤٢ سنة)، الذى أقامته فى القاعة الكبرى لآتيليه القاهرة : جماعة الكتاب والفنانين استثنافا لمعارض معاشة فى أوروبا. أكثر من ثلاثين لوحة متوسطة المساحة، تنتظم أسطحها «أشياء» صغيرة، عبارة عن نفايات جمعتها من شوارع القاهرة والشواطئ المصرية. بقايا ومهملات مثل: توكة حزام .. أجزاء من عروسة بلاستيكية .. قطعة من ورقة مالية .. حدوة حصان .. مصاصة مياه غازية .. مناقش الكحك .. فردة حلق .. أو زرار ... أو بزازة .. إلخ.

لذلك رأينا أن نسك مصطلح «الفن الاثنوجرافى» على هذه التشكيلات البارزة، التى ألصقتها أرسولا على أسطح لوحاتها، فى تنظيمات جمالية واضحة - وإذا كانت لوحاتها لا تحمل مضامين اجتماعية ولا توجه خطابا للمتلقين، إلا أنها تزيح الستار بلا جدال، عن ثقافة أصحاب تلك النفايات والبقايا - من حيث أن الثقافة أسلوب للحياة.

بدأت الفنانة هذه التجربة فى عام ١٩٩٢، حين شرعت تلتقط أشياء صغيرة تبدو عديمة القيمة، من فوق رمال الشواطئ الأوربية. وحين أقبلت على بلادنا، وجدت طابعا غريبا وجوا مختلفا من كل الوجوه عن وطنها الذى يعتبر فى أكثر بلاد أوربا تقدما. مضت تطوف بشوارع القاهرة مبهورة بكل ما تراه. تنحنى على الأرض بين لحظة وأخرى، لتضع فى حقيبة يدها ما يلت نظرهما مما يفتش شوارعنا من نفايات، حتى أن بعض المعلقين تصور أنها تهوى جمع القمامة. إلا أنها فى واقع الأمر على درجة عالية من الثقافة والمعرفة والدراسة الأكاديمية. فقد ولدت فى مدينة لوسيرن بسويسرا عام ١٩٥٣، وما كادت تبلغ العشرين من عمرها حتى كانت قد أكملت تعليمها كمصممة معمارية. وفى الرابعة والعشرين، تخرجت من القسم الحر فى أكاديمية الفنون التطبيقية، بعد أن تخصصت فى التعبير بالأسلوب التكعيبى، وبدأت حياتها العملية كفنانة تحترف الرسم التوضيحية. ومنذ عام ١٩٩٢، تملكها هواية الطواف بشواطئ أوروبا وجمع ما ينتشر عليها من نفايات ويقايا.

اتخذت عروضها منذ ذلك الحين، أسماء غريبة على ميدان الفنون المرئية. ففى قاعة متحف الفنون التطبيقية فى مدينة زيورخ بسويسرا، أقامت أول معارضها بعنوان «الجنوح إلى شواطئ أوروبا». قدمت فيه باكورة تشكيلاتها من المهملات والمخلفات. وفى جاليرى أكاديمية الفنون الجميلة فى نفس المدينة، عرضت سلسلة لوحات بعنوان «أشياء على شاطئ البحر». تكوينات مما جمعتها من العناصر الصغيرة، التى بدأت تستحوذ على اهتمامها. ثم عادت إلى مسقط رأسها، حيث أقامت معرضا سنة ١٩٩٥ بعنوان «أخبار من القارة». وفى نفس العام ذهبت إلى هولندا، حيث شاهد المواطنون سلسلة لوحات بعنوان «قد يخرج من التراب تبر» - وهو عنوان يشير إلى أفكارها الفلسفية، ونظرتها الجمالية إلى الحياة فى أبسط صورها. أما معرضها الأخير الذى نحن بصددده، فيحمل عنوان «البحث عن بقايا».

وليست هذه هي المرة الأولى، التي يشاهد فيها جمهور الذواقة والنقاد والفنانين في القاهرة، معرضاً سويسرياً من هذا الطراز الإثنوجرافى. فمنذ بضعة أعوام، أقام الفنان «نوفيتال» - وهو من المشاهير - عرضاً في إحدى قاعات مجمع الفنون بالزمالك (إخنتون)، يتألف من مجموعة بلاليص محلية باللون الأبيض، مشفوعة ببعض الأدوات الريفية المصرية مثل: حجر الرحاية والمزمار الصعيدي الطويل. إلا أن أعمال «فيتال» تدخل في باب ما يسمى بالتجهيزات (إنستاليشن) - وهو ليس فناً ولكنه يستهدف توزيع عناصر سابقة التجهيز في قاعة العرض، تضيف على المتلقى جواً نفسياً ووجدانياً وذهنياً معيناً. وقد ظهر هذا النوع من العروض لأول مرة في مطلع الستينيات. وإذا كنا نطلق مصطلح «إثنوجرافى» على ما قدمه نوت فيتال، فلأنه يشترك مع عروض مواطنه «أورسولا» في الكشف عن ضرب من الثقافة الاجتماعية.

والواقع أن سويسرا، بالرغم من أنها بلد صغير، فقد أهدت إلى الحركة المرئية في أوروبا والعالم عدة فنانين مرموقين، يتصدرهم: بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) الذى كان رساماً ملوناً وفيلسوفاً ومهندساً ورياضياً في نفس الوقت. وكان من مؤسسى مدرسة «العمارة والتصميم الفنى» - الباوهاوس - مع الروسى فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤). وتعتبر محاضراته عن الإبداع الفنى، التى ألقاها سنة ١٩٣٤ حول الحداثة، استكمالاً لنظرية الروحانية فى الفن، التى وضعها كاندينسكى سنة ١٩١١. ومن المعروف أن «الباوهاوس» قد أنشأها المهندس الشاب «فالتر جروبيوس» فى مدينة «فيمار» فى جنوب ألمانيا سنة ١٩١٩، كان لها أثر عميق فى تغيير مفاهيم الفنون المرئية فى القرن العشرين، خاصة فى العمارة والفنون التطبيقية. لكن بالرغم من ثورتها على المفاهيم والمعايير التقليدية، فإنها لم تبتعد عنها كثيراً. فقد طرح بول كلى على سبيل المثال، نظرية

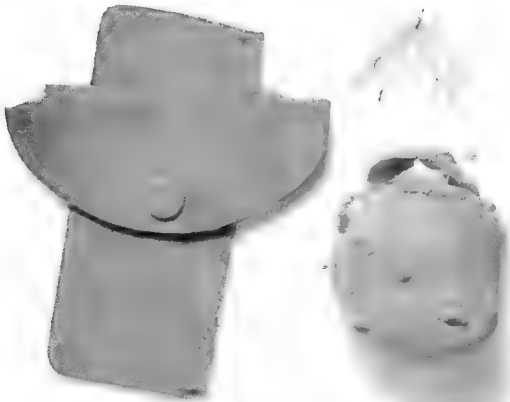
تقول بأن الفنان يشبه ساق الشجرة. يمتص بجذوره من الأرض غذاء يسرى فيه صاعداً إلى أعلى، حيث يتشكل تاج الشجرة على هيئة فروع وأوراق وثمار، تختلف في شكلها عن الجذور الدفينة في التربة. هكذا يصور الفنان الطبيعة ينظر إليها ويتأملها ويرسمها ويلونها، مضيفاً إليها مدرجاته وأفكاره ومشاعره وتعبيراته، التي تختلف ظاهرياً عن البيئة الواقعية، ولكنها في واقع الأمر مستقاة منها.

إلا أن مفهوم مصطلح «فن» قد تطور عبر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فبعد أن كان فناً جميلاً قاصراً على اللوحة والتماثيل، تطور إلى ما نطلق عليه مصطلح «فنون مرئية»، حيث أصبح يتضمن إبداعات جديدة تعتمد على تكنولوجيا متقدمة وخامات لم تكن معروفة مسبقاً. حتى مفهوم «الجمال» تغير إلى حد أن المفكر جان دوبيوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) نادى بوجود معايير جديدة، تختلف جوهرياً مع المعايير التقليدية، التي تعتبر حصيلة ثقافة متوارثة عبر العصور.

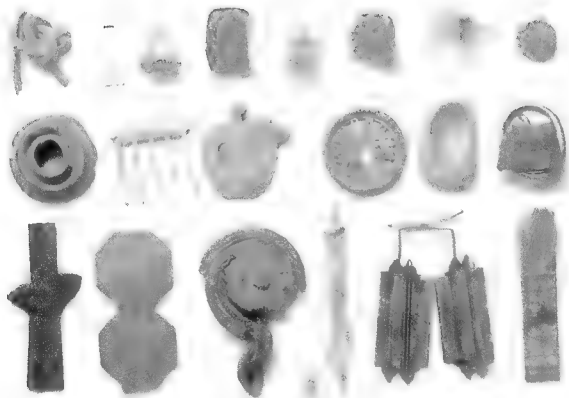
كما تغير مفهوم اللوحة والتماثيل، فأصبحت الأولى - أي اللوحة - مجسمة أحياناً، ودخلت عليها خامات كالزفت والقطران والأسفلت والحديد والخشب والقماش والورق وما إلى ذلك. كذلك دخلت الألوان على فن التماثيل، وخامات كالقش والنفايات والخردة. وتشكلت بعض اللوحات والتماثيل بأشعة الليزر الملونة بما يسمى «الهولوجرافى» ... ولم يعد غريباً في هذا الإطار الجديد للنشاط الإبداعي، أن نرى فنانة مثل أورسولا السويسرية تعرض أعمالها التي أشرنا إليها، وأصبح علينا - نحن النقاد والمؤرخين - أن نلاحق تلك الابتكارات بالتحليل والتصنيف، وأن نضع لها أسماء تناسبها. من هنا .. رأينا أن ما قدمته أورسولا في قاعة أتيليه القاهرة، يمكن تسميته بالفن الاتنوجرافى.



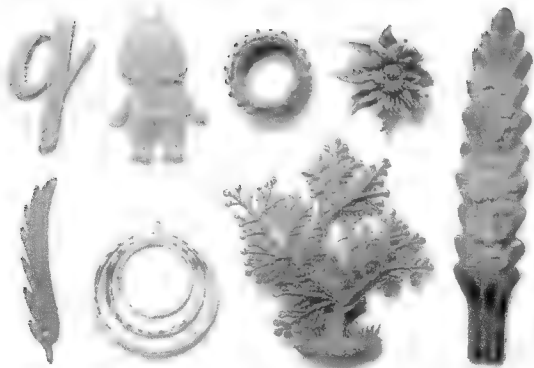
عناصر اللوحة : تاج حزام السيدة - يد عروسة بلاستيك - حرف أ، من الحديد



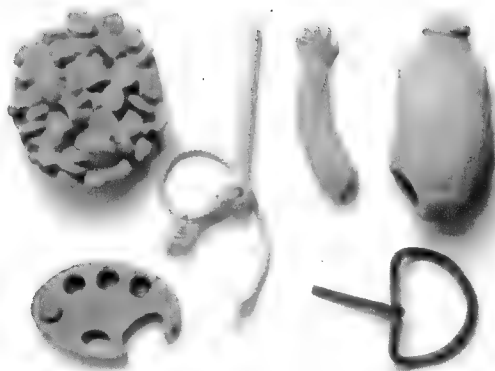
عناصر اللوحة . - رأس عروسة بلاستيك . نقايات مختلفة



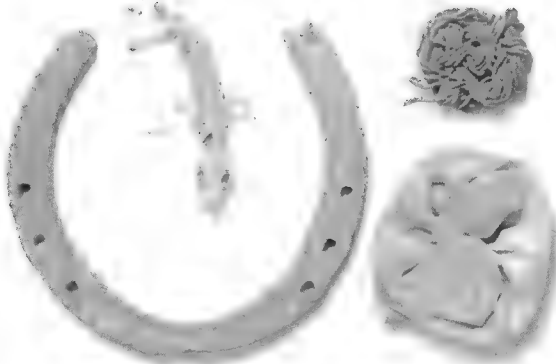
عناصر اللوحة : بزارة ، فردة حلق ، حذاء عروسة بلاستيكية ، توكة حزام ، ونفايات أخرى.



عناصر اللوحة : نردة حلق.. ورقة شجر بلاستيكية.. عروسة صغيرة بلاستيك.. حرف g من المعدن



عناصر اللوحة : جسم عروسة بلاستيك دون رأس أو أرجل. - يد عروسة بلاستيك - وبعض التفاصيل المختلفة



عناصر الملوحة: حذرة حصان - حشرة جالة - تركه فستان

يوم التلات !



قال أيمن:

. ويعدين يارجال؟

قالها بصوته الخشن بصفته رائد فصل ثمانية عاشر في مدرسة الصنائع، وقالها بإبتسامته المعهودة التي تظهر أسنانه الصفراء، وكلما حدثت مشكلة أو أمر ما يحتاج للمشورة يقلل ويعدين يارجال. يقلوها وهو يتسم ويقلوها باحترام، وتخرج يارجاله من فمه كبيرة وكأنها تخرج من فم راجل كبير ونحس معها اننا ايضا رجال وكبار.

ونحن رجال. رجال صغار.. في السادسة والسابعة عشرة.. نعمل بأيدينا التي اغلقت واخبطت ونكسب من عرق جبينا ولاناخذ مصروفنا من ابائنا بل نعطيهم نصف مانعمل به وريما معظمه ونعيش حياة الرجال ووعامل بعضنا بعضاً معاملة الرجال.

لذلك كان أيمن يأخذ منا المشورة وهو دائماً يستشيرنا.. ولكنه في هذه المرة لم يفعل

فقال واحد منا: ياللا نروح!

ووافق البعض وتحمسوا وهاجوا وظاظوا وقالوا ياللا وسكت البعض الآخر غير موافقين. والحقيقة اننا جميعا كنا مترددين لاندري هل نمشي أم نبقى وننتظر؟ إذا مشينا فسوف يكتب الفصل كله هروب. وكاننا لم نفعل شيئاً وكان الأجدى

أن نجلس في بيوتنا ولا نتعجب أنفسنا في الحضور وإذا انتظرنا فالانتظار طويل - إنها ثلاث حصص. وهي الحصص الثلاث الأخيرة في يومنا هذا. ستتنتهى بعد المغرب وقطار آخر النهار سيكون قد ولى ولن يبقى أمامنا إلا أن نركب مواصلة والمواصلات تندر في هذا الوقت. نحن نعرف تلك الغمة التي تتكرر كل يوم ثلاثاء. فهو اليوم الوحيد الذي نخرج فيه من المدرسة بعد المغرب، ونخرج منه في غاية الإعياء تتسلل البرودة إلى أجسامنا فترتعش، والهواء يلعب بهدومنا فهزنا هزات وكأنه يريد أن يخلعنا رغماً عنا ويطير بها. إننا نعرف هذا اليوم جيداً ونعمل له ألف حساب ونخافه ونلغنه، وكلما اقترب ضمنا به كأنه يوم موتنا ونسال الله لماذا خلق الأسبوع سبعة أيام ووضع يوم الثلاثاء في منتصفه مثل اللقمة في الزور ندعوه أيضاً أن يمر على خير وسلام.

ولكن الله لا يستجيب لدمائنا ولا يمر اليوم على خير ولا سلام. وعندما يذهب نتنفس الصعداء وكأنهما ثقيلان انزاح من على صدورنا ونبتسم ونقول فرحين بتهنئة.

- يابوى.. يوم الثلاث خلص.

ولكنه لم يخلص هذا الأسبوع.

فلم يمش إلا بعض الحصص الأولى ومازالت هناك حصتان طويلتان ثقيلتان، وإحساسنا الدائم أن يوم الثلاثاء الذي لن ينتهى والذي ستأتى من بعده أيام ثلاثاء كثيرة يزيد من نفورنا وثورتنا التي تعج بها صدورنا. ولم يعجب أيمن رأى صاحبنا الذي يريد أن نروح، فإذا نهينا فسوف يكتب الفصل كله هروباً ولن ننجو من العقاب، وأقل ما سيحدث مذكره تكتب فيها ويستدعون أولياء أمورنا. ونحن في غنى عن ذلك وأيمن ينظر إلينا حائراً وننظر إلى أيمن حائرين وبعده فيقول دون أن يتبسم ابتسامته المبهمة:

- ويعدين؟

ولم يقل يارجاله كعادته، فنحن في هذه اللحظة لم نعد رجالاً، لأننا لا نستطيع أن نأخذ قراراً مثل الرجال ولكن قام «سيد» وأخذ كتبه وقال:

- لا بعدين ولا قبلين أنا ممضى.. الفنية طلعت.

وإندمشنا لجراته وإقراره الذي اتخذته وقام من بعده بهلول وأخذ كتبه وقال:

- خذنى معاك أشوف حالى أنا كمان.

وقال أيمن محذراً:

- هتكتبوا هروب.

فقال سيد: الفتية طلعت!

- وقال أيمن:

- علشان البنات تكتبوا هروب؟. فقال بهلول: هروب هروب . وخرج وراهما أيمن ليقنعهما ولكنه عاد بسرعة وسألناه (مشوا) فقال ساخطاً:

- غاروا

والحقيقة إن أيمن غار منهما ونحن أيضاً غرنا منهما، ومن جراتهما وكل منا يقول في نفسه أنهما رجالة والله وبنات الفتية رجالة أيضاً.

والحصصة الأولى انتهت ومازالت هناك حصتان طويلتان والأستاذ «معوض» مدرس اللغة العربية لم يأت وعدنا ثلثين يوم الثلاث ودعوا على الأستاذ «معوض» وعلى «سيد» و«بهلول» وعلى الدنيا كلها وضقتنا بأنفسنا وضقتنا بالفصل فبدأنا نتسرب خارجين بعضنا وراء بعض. وزلنا إلى حوش المدرسة الراسع ولكنه رغم وسعه ضاقت به صدورنا . وقد أدركنا أننا لا محالة لن نبرح المخروبة إلا بعد المغرب وإن نصل إلى بيوتنا إلا بعد العشاء.. وأخذنا نمشي في دوائر مفرطة نلفظ للكلمات الساخطة من أفواه ساخطة حتى أيمن لم يستطع أن يفعل شيئاً إلا أن يسفط مثلنا ويثور مثلنا فقد فقد هو الآخر قدرته على اتخاذ القرار.

ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان لقد جاء الأستاذ «معوض» جاء بجسده الرفيع ورأسه الأترع ووجهه الطويل الممصص جاء كله على بعضه، وإندهشنا رغم أننا كنا نتوقع مجيئه، ولكننا اندهشنا لأنه جاء.

والتفتنا حوله نحبيه.

- أهلا يا بيه!

- مش عواينك تتأخر يا بيه

وكل واحد فينا كلمتين (ليس لهما معنى وكأنه كان لزاماً على كل واحد أن يلقي بكلمتين) ورد تحيتنا ثم قال بحزم

- سايبين الفصل ليه؟

ونظرنا لايمن ليتولى الإجابة. ولم يتكلم ايمن:

- زهقنا يابيه

- زهقنا من القعدة يابيه!

فقال لايمن:

- إيدنى ورقة الغياب فناولها له. وسكتنا وانتظرنا والأستاذ لم يقل ادخلوا الفصل ووقع ورقة الغياب وأعطاهما لايمن

وقال ياللا روحوا!!!

وكأننا لم نسمع الكلمة أو لم نصديقها فسالناه مندهشين:

- نروح يابيه؟

فقال أبوه ربحوا، وتركنا ومشى!

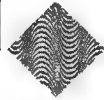
ولم نصدق أنفسنا، لم يحدث مثل هذا الكرم من قبل

- شكرا يابيه!!

- الله يخليك يابيه!!

وجمعنا كتبنا ومشينا خارجين نكاد نرقص من الفرح وذهبنا وقد تكون داخلنا انطباع طيب عن يوم الثلاثاء وفى هذه اللحظة لم نعد نمبا بيوم الثلاثاء القادم وكل أيام الثلاثاء القادمة.





لا أحد

مشيتُ في الشارع تائهاً أبحث عن مطارق الأبوابُ
وقفت عند كل بابٍ
رأيت كل بابٍ
بلا يد تُدق!

فُتشتُ في الأسواق
عن الذين لا يطفئون الكيل والميزانُ
دخلت كل متجرٍ
وجدتها تبيع.. تشتري السرابَ بالسرابِ

يَمَعْتُ نحر «مُنْتَدِي»!

وجدتُ ثم «الشاي» و«القهوة» و«الموائد» المبتوثة
لكنني.. لم أجد الرواد..
.. وجدتُها فارغة إلا.. من الذباب!
حملتُ أحزاني ثقيلةً.. ثقيلةً.. ثقيلةً
وجهت وجهي نحو بيتِ الله

كي أخلع الأحزان عند بابِ
أغسلُ نفسي في سنا محرابه
أشافه الحقيقة!
وحيثما وصلتُ لم أجد سوق البوابِ
واقفاً بالبابِ
يمزق الكتابُ
هممتُ برهْ ورحتُ أرقبُ الرصيف:

الذاهبون.. آييون
الآييون.. ذاهبون
والرصيف
يُصدُّ الاثنين!
وموجةٌ تلغ موجةً في زحمة الذهاب والإياب
يدوس بعضهم بعضاً.. بلا شعور
.. وحين حطقت وحدثهم بلا عيون

صرخت جَهْدَ الصوت بينَ الناس

ولم يجب أحدٌ

ولم أزل أواصل المصراخ

ولم يجد أحدٌ..

وحين حملتُ وجدتهم بلا أذان!

أمسكتُ كلَّ عابر

هزَّزتهُ.. محاولاً إبلاغه السؤال

هزَّ إلى رأسه المكدر.. هز منكبيه درنما جواب

وواصل الذهابَ والإياب

وحين حنَّقتُ وجدته.. بلا لسان!

أغمضت عيني لكى أكونَ قادراً على المسير..

سندتُ أذني لكى أكونَ قادراً على السماع..

وكي أكونَ قادراً على الكلام..

.. طويتُ - خلف إطباق فمي - لسانى

ورحمتُ ذاهباً وأيماً.. انزعُ الرصيف

أركضُ فى صفوفهم..

أبحثُ - متلهم - عن الإنسان

فى الإنسان!

الذى لم يره احد



هو لا يعرف على وجه اليقين.. كيف أو متى واثته تلك الفكرة الجنوبية.. ولكنه صمم على تنفيذ المغامرة الطائشة وأو كلفته حياته.

ربما لأنه تقريباً غير مشغول بأى شىء شخصى.. وإن كان مهماً يوماً بحياة الآخرين.. فمهنته عادية.. وسكنه عادى.. وثقافته عادية.. وهو بلا أسرة.. ولكنه يتعرف كل يوم على أصدقاء جدد.. ويحتج الناس جميعاً أهله..

حتى ولو لم يعبروه اهتماماً.. بل يسيطر عليه اعتقاد فى بعض الأحيان.. لو أن مكروها وقع له.. فلن يحزن عليه احد.. لأن احداً لم يشعر به أساساً.. وإن يحس احد بجدوى حياته إذا عاش.. أو بأى صدى لفقدانها بموته.

راح يطوف المدينة مع دوران الشمس سيراً على الأقدام.. إلى أن توقف أمام أعلى عمائرها.. ربط جناحى الريش الكبيرين حول كتفيه وفوق نراعيه.. خلع حذاءه.. وقف على سطح السور العلوى للعمارة الشاهقة.. نظر لأسفل.. وقذف بنفسه فى الهواء.. وظل سابحاً فى الفضاء فى اتجاه الرياح.

كان متفائلاً.. فقد أراد أن يوقظ المدينة.. أحب أن يقول للناس أنه منهم وهم منه.. وأنه يحاول أن يكشف لهم عن حقائق لا يقرأونها فى الصحف.. ولا يستمعون لها بالإذاعة.. ولا يشاهدونها فى التلفزيون.. ولا يرونها مجسدة فى أفلام السينما وروايات المسرح.. ولا يجدونها فى الكتب.. ولا يقولها ممثلو الحكومة.

صرخ بأعلى صوته وهو يقول لهم أنه لا يريد أى شيء لنفسه.. لأنه لا يمثل إلا نفسه.. فلا هو منشوع من أحد.. ولا يربطه أى شيء بسلسلة ما.. فهو ليس مهاناً.. أو خائفاً من شيء.. كما أنه ليس طامعاً فى شيء.. أو طامحاً إلى شيء.. سوى أن يراهم يقضى يعملون أوقات العمل.. نائمين مستريحين أوقات الراحة.. فقد اعتاد أن يرى الناس سائرين نياماً بالنهار.. يتخبطون فى الشوارع والطرق ككفادى الوعى.. منكسي الرؤوس كالعريان.. سكارى وما هم بسكارى.. سهارى بالليل فى لهو ولغو كأنهم لا يدرغيون بعدهما فى الصبح أبداً.

ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. كان يخشى أن تخذله الريح وتخذل ذراعه تحت وطأة الجناحين الثقيلين فيسقط صريعاً فى النهر قبل أن يشعر به أحد.

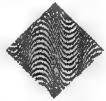
كانت قصى أمنياته أن يراه أحد أهالى المدينة.. واحد منهم فقط تصله كلماته ليبلغ الآخرين برسائله. بينه الجميع برؤيته.. واحد فقط يهز رأسه ولو بحركة عفوية نحو السماء فيشاهده وهو يصرخ فى البرية ليعتاد الآخرون بعد ذلك المشى مرفعى الرؤوس.

كان يتمنى لو أن كلماته وصلت للآخرين فيجعل الناس يقرأون بعقولهم ويشاهدون بأنهم ويسمعون بقلوبهم.. ويدركون أشياء جديدة غير التى استفرقتهم وجرفتهم إلى لا شيء.

فقط لو أن واحداً من الأهالى رفع رأسه لأعلى.. لكن أحداً لم يشعر به.. فلم يرفع أحد منهم رأسه أبداً!!

ملا اليأس قلبه وقرى الهجرة.. شق الفضاء نحو المجهول.. ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. وفى رجاء يائس.. القى بأخر كلماته التى تساقطت صارخة وهو يتأهب لمخافة المدينة.

فى تلك اللحظة.. انزلق أحد المواطنين بقشرة موز.. سقط على ظهره وأصبح وجهه فى اتجاه السماء.. عندئذ كان الرجل الطائر قد اختفى تماماً ولم يعد له أى أثر.. بينما حركة الناس فى الشوارع مازالت صاخبة ومضطربة وعلى غير هدئ.. ولم يكفوا طوال سيرهم عن الحوارات العبثية.. دون أن يكون لأحدهم القدرة على التعبير عن رأى ما.. أو الرغبة فى الاستماع.. أو الوصول إلى أى هدف مشترك.. بينما المدينة بدت موحشة بعد أن توارت الشمس خلف الأفق.. وكان الفضاء الكونى غائماً وشاسعاً ومهيئاً.. ومعتداً بلا نهاية.



خازنة الماء

اليوم بزوغ خير من ألف بزوغ

هل تتخلي؟

ما من أصداء تنريد لخطوك بين السحنات البارزنية

أين هدير الحبر وقرقعة الريشة؟

أين الصندوق المثلث بأرجاء ويرج تنقافز؟

تلك البازغة تريكك

كنت أهرول حول تخوم متخثرة

كالعادة منذ استأجرت نعي أرمي في أعشاب القيط تماثيلك

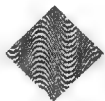
لاح الكوثر مرمياً مثل الشال على صدر امرأة

برق ممشوق في قبضة نوبى يتقدمها

والهودج يتهدى فوق سنام من مرجان وإباطرة مخلوعين
أنا أول عصفور أبصرها تبرز متسريلة ينشيد أزيق
تطا الأتات السمكتية، يلفز من أقواس مفاتنها طير وصباحات
كنت مُراقفاً حول الأوجاع العشوائية
أززع تحريضاً وأهش بأهرك على صهد الأفتدة
صرخت: أخيراً خازنة للماء على اليابسة
أنا أول دريش يترك بسمتها فوق المبخرة
تصير الرائحة عكاكيز
تخلق في جوف الحارة قارعة كل شغاف
ها هي خازنة الماء ترارب أيقونتها تتفقد ملوسة الشعبين
لمن ترمى خاتمها؟
تخطر فق كتيب من حدقات الظمى
أعناق متعرجة تتسابق متباهية بلوانفها ووصيفات يتغامزن
البازغة تريدك فاطرح أياتك
كم كنت تنقب عن شرخ يرفعك إلى مخدمها
بعد قليل تنهسر الفرحة عن مصباحك
تنزل عن كاهلك الوردية بيتاً بيتاً
تمتزج عظامك بحريد ويترج لملك بأعراس
بعد قليل يسقط ميثاق جنثنى فى لوتتك

أخيراً ستفارق أعضائي يمالك المخبولين
ويحتفل رواق الأهل بعودة أنفاسي
تلطخ أسي الزغردة، يدنو موكب خازنة الماء بتكهته المرجانية
هل تترك إشراقتها تجتازك هدرًا؟
كم كنت تجد أسراباً لتطعمك، يسممك أزيز الفقراء
وشباكك ليس سوى فخ جاوز سن اليلس وما انتقبض على صيد
ورم يزهر بولفتك، خلوق تتخبط في سنارات الظما
ووتر ماتت تلتف بسقف البيت
تحيط الروح بأنفاس شائكة وترصع مرمرها بكوابيس
لماذا ترتبك كجبل يفشل في إخفاء ترهله؟
ما من جيش يبدأ من إصبعك تدفقه
أين التحليق المشغول بكل مضمنة؟
أين الشيق المعتاد على تنويم الأفق وسلب هراوته؟
أين نوافيسك وهيب زنايتها؟
رأسك محشور في ثقب، عينك جاحظة
وفراغ أسود يقطر منها،
حشد يهدر:
- صبراً أهل الحلم
- متى

- سنسير وراء بلايله حتى مصرعنا
- لا يكثر بخطو الخازنة
- عيب
- هل يتخلى
- سيهاجم
- أنذكروه برهان الفقراء على موسمه
هشدد يهنر ويلوح بهياكله
سيسيل هتاف خلف بيارك ويطمر ما يتعريش هاوية هاوية، فاطرح آياتك
تلقف كل أصم يتكئ على رئة
كل ضمير وأرب زهرته لعدو، كل نهار يكتشف عورته لمرمك
هل تتفرق واللحظة تدعوك لتجبل أسودها؟
تلك الخازنة بيدها عنق الطفس
تأمل كيف يكون قوام القيلولة لنا ، وتظليلا بضاً
قل لشغفك أن تصطف وترفع مشعلها
تطلع خازنة الماء
ويورشك أن يتجاوز شبائك موكبها



شمسك وضباب غربتا

منذ خلتى والبعيدُ يغترِبُ
همل ربه عن ديارنا خطرُ
يلوح فى الأفق ثم يحترِبُ
أم صفة عن نفسنا سببُ

سأولت لو ارتقى لعلاله
مركبتى للضياع ما صمدت
فصنعتى موج نوره اللهبُ
لا تسألونى إذا ملاحه
راحت على مقلتى تغترِبُ
أمر سراب يلف أعيننا؟

يا أيها الحلم ما لثقتنا
عن فجرها فى الظلام تغترِبُ

أبحث عن صورة مسالمة
كل الذى حولها يدافعى
خلف الغمام البعيد تمتد
والأمسيات التى تراونى
فألهم نون الوصول والنصبُ
تعدد عبر الزمان أحبة
بينى وبين امتلاكها ريبُ
هيئات عن مقلتى تنسبُ

عيناك لى فى ضباب غريتنا
عيناك لى يا حبيبى وطنُ
شمس تجلت فكشفت سحبُ
أنت رجائى إذا تقسنا قنى
له حبيبانى وقل ما أمبُ
أنت وهل لى سواك ملجأ
هقد ونشنى مسامعى كذبُ
يسكن فيه فسؤاى الشعبُ



سلمى الخضراء الجيوسي

ت: تحية فبالء عبالء الءاصر

ءازك الملاءكة :

المرأة اللى غيرء فربطة الشعر العربى*

العربىة من رءابة القافىة الموءءة والببء ذى الشطونى. وائضم عءء من الشعرءاء الموءوبىن إلى الءركة اللى بءاءا شاعراءن عراءىان، وءء كانت الءراءة الملهمة لهذا الءبىل، الذى أطلق علبه اسم «الءبىل الرائء»، ووبشه المءابىر ووبشه الءءربىبىة، وءءبىه الءفاق هى الصفااء اللى ولءء الءففىراء العنفة فى الشعر العربى.

ولبس من الممكن معرفة مصدر إلهام كل من الملاءكة والسياب معرفة ءقىقىة لكن لاشك انهما لم بكونا المكشفىن الأولىن لفن الشعر الحر. فءء اكشفه شعراء آخرون سابقون واءركوا أنه من الممكن الءاءىر على بعض الأوزان العربىة لءصطىم مقاومة قرون من الشكل العموبى للقصىة وكانء مءاك بعض الءءارب المصبوءة فى الشكل لءءة شعراء ءانوبىن انءءءء نصوبها قصىرة من الشعر الحر لم بمرها الشعراء والءفااء اءتماما. ولكن فى

سعمء عن ءازك الملاءكة للمرة الأولى عام ١٩٥٢ عءءما كنء أقىم فى روماء. كنء قء بءاء أشعر برغبىى فى العوءة إلى كءابة الشعر، الذى كنء قء ءركئه مءء الصبا المبكر امءءالا لأمر أبى. وائلك بءاء اشءرك فى بعض المءلات العربىة. وهءاك وءءء اسمها، وكانء عءءء فى سن الءاسعة والعشرىن مءاطة بهالة من الاءءرام والنفوء. وبعء مرور سنة، ظهرت المءلة النءقىة «الأءاب» واءبءء ءازك على صفءاءها - فى ءلال بضع سنىن فقط - الملاءكة غير المءوءة للشعر والنقء الشعمى فى الءمسنىهااء واسمها اسطورة وشعمها مصءرا دائما ومءمءشا للمءكنىك المبءكر والصفااء الفنئ. هى، مع بءو شاكسر السىاب، ءبىروا فى أوآخر الأربعىنااء على بءابىة ءركة غيرء مءرى الشعر العربى للابء، واءبىب عملهما الرىاءى هو الأساس لكل الءطورات المءبلة. وبءراءة وعبقرىة قاما بءءربىر القصىة

وكون هذا التاريخ يأتي عقب نكبة ١٩٤٨ الفلسطينية
لا يعني أن انطلاق حركة الشعر الحر كان نتيجة لشاعر
اليلس وخيبة الأمل التي أمتهل بها المفكرون والكتاب
المرب تجاه المؤسسات المختلفة في العالم العربي، بما
في ذلك المؤسسة الأدبية.

وكما ذكرت سابقاً، فالتجارب في الشكل قامت منذ
بداية القرن وحتى قبل ذلك، والقصائد الأولى من الشعر
الحر كتبت ونشرت قبل ١٩٤٨، بما في ذلك «الكوليرا»
لنزارك و«هل كان حباً» للسيباب، التي نشرت في ديوانه
الأول «أزهار ذابلة» المطبوع في القاهرة عام ١٩٤٧.
والجدير بالذكر هنا قصيدة للبناني «فؤاد الضمن»، الذي
كان يقيم في فنزويلا آنذاك، بعنوان «أنا لولاء» التي
نشرت مبكراً في أكتوبر ١٩٤٦، وهي قصيدة ناجحة
مكتوبة بالشعر الحر^(١). وبالتالي فعلى الرغم من إمكانية
مساهمة الحالة النفسية العامة في تشكيل رد فعل أكثر
إيجابية عند الجيل الصاعد من الشعراء إزاء ثورة عنيفة
ضد السلطة الفنية للقصيدة الموروثة، لكن ينبغي أن ننظر
إلى الوضع على أنه، في المقام الأول، حركة فنية.

على الرغم من أن السيباب كان يكتب وينشر في
نفس الوقت، إلا أن نازك هي التي تعرضت إلى الهجوم
من مئات من محبي الشعر في العراق، أولاً ربما لأنها
هي التي وصفت التجربة وأعلنت عنها بكثير من الثقة
والحموية الفضة والإصرار، وثانياً لأنها كانت امرأة
تجرات أن تضاهي التراث المقدس للشعر العربي، الذي
كان حقاً مقصوراً على الرجال لوقت طويل، وانضلت فيه
ما كان يعد حينذاك فوضى خطيرة. حتى والدا نازك،
بحكم كونهما شاعرين، وجدوا محاولتها في البداية غير

أخر الأمر، استكشف الشاعر والمسرحي من حضرموت
في الجزيرة العربية علي أحمد باكثير، في الثلاثينيات،
تكتيك الشعر الحر، القائم على تكرار «البصير للفردة»
(القائمة على تكرار التفعيلة الواحدة) على عكس «البصير
المركبة» التي تستخدم تفعيلة واحدة أو تفعيلتين.
استكشف ذلك بذكاء وإبراك في الثلاثينيات وينجح في
بالغ في أوائل الأربعينيات. وتجارب باكثير، مع ذلك، لم
يعرفها الشعراء والنقاد عامة أو جمهور الشعر في العالم
العربي لأنها كانت تقدم على أنها تجارب في الشعر
الدرامي وأيست محاولات لتصوير الشعر بينما لو قدم
هذا التجريب في الشعر لثار رد فعل وأسماء عند
الشعراء والجمهور على قدم المساواة، والشعر الدرامي
لم يكن يعتبر بمثابة تهديد خطير لتراث الشعر العربي
وعادة كان يعامل يتساهل. وشرف بدء الشعر الحر
كمغامرة شعرية يعود بالدرجة الأولى إلى الملائكة
والسيباب: أولاً لتميز شعرهما وثانياً لأن محاولتهما
كانت تجربة متعمدة في التكتيك الشعري نفسه، تهدف
إلى تغيير شكل القصيدة العربية الموروثة. نشرت نازك
ديوانها الأساسي شغفانيا ورماد عام ١٩٤٩. ورغم أن
إحدى عشرة من الاثنتين وعشرين قصيدة كانت من
الشعر الحر، (بالإضافة إلى قصيدتها «الكوليرا» التي
كتبتها في ديسمبر عام ١٩٤٧ كمحاولة أولى في الشعر
الحر، فنجريه الملائكة الفنية الناجحة في هذه القصائد
وفي مقدمتها حيث قدمت أفكارها عن الشعر الحر
ومعجنت، بطريقة مبسطة في ذلك الوقت، أهدافه وتقويته
الفنية، انطلقت تجربة الشعر الحر. لذلك فإنه جدير بأن
ينظر إلى عام ١٩٤٩، تاريخ نشر شغفانيا ورماد، على
أنه التاريخ الرسمي لانطلاق حركة تعدد أمم ثورة فنية في
تاريخ الشعر العربي.



نازك الملايكة

مقبولة على الإطلاق. وكان هذا عندما كتبت عام ١٩٤٧ قصيدتها عن وباء الكوليرا الذي كان متفشياً في مصر حينذاك. وعندما أعترض والدنا نازك على التحدي على الموسيقى التقليدية للشعر، وبتنا أبوها بفشل المحاولة، أجابت نازك: «قل ما تشاء، إنني واثقة أن قصيدتي ستغير خريطة الشعر العربي»^(٧). وفيما بعد وصفت نازك لى الشهور الأولى الملققة بعد ظهور شغافيا، بما فى ذلك الهاتف الذى لم يتوقف عن الرنين، والشتائم واللغة الفجة، وما يشهد على جرأتها وإسرارها هو استمرارها فى تجاربيها وشروعها النقدية، فكانت تكتب مقالات طويلة ومتعاقبة عن الشعر عكست ذكاء ومعرفة واسعة، إن ظهورها فى أوائل الخمسينيات كان، دون أدنى شك، مثل زوبعة مفاجئة غير متوقعة على الإطلاق.

ورغم وجود شاعرات وكاتبات سبقتهن، إلا أنهن لم يضمن إلى منزلتها ومسعاها النبيل لتغيير العالم من حولها فى المجالين الأدبي والاجتماعي. وكانت الشاعرة الفلسطينية، فدوى طوقان، تكتب فى هذا الوقت أنشوداتها للحب والحزن، فى الأغلب بطريقة أقرب إلى الأسلوب التقليدي لكن ملتزمة لما كان ينتظر من شاعرة تكتب فى ذلك الوقت وكان مقبولا من الرجال. واسما الشاعرتين بدءا ينتشران متلازمين فى منتصف الخمسينيات دون أن يوجد توافق بينهما. ف شعر نازك الملائكة الربيع، ومعرفتها الواسعة، وبصيرتها النقدية، وموقفها النبيل وبالبالغ الجراءة من حقوق واستقلالية المرأة فى منتصف الخمسينيات لا يتعامل مع شعر فدوى طوقان الأيسر حينذاك، وقبل أن تبدأ فى كتابة قصائد المقاومة المؤثرة والتي اشتهرت بها الآن، وكان ذلك فى فترة انتمزاليها السليبي واستقرارها فى الانطواء

العاطفى. وزعامة نازك الجبرية فى مجال فن الشعر، وجديتها وثقتها العميقة فى النفس كانت مختلفة تماما عن الكاتبات الأخريات اللاتي اعتمدن على رأى الرجال فى كتابتهن. حقا، إنها تعارضت مع كل معتقدات الرجل المربى عن المرأة، فلم يعدد الرجال على استقلاليتهما وسلطتهما. فكانت لغزا للشعراء الرجال والنقاد الذين لم يستطيعوا فهمها أو تفسير الظهور المفاجئ للألمعية للؤونة لدرجة تصل إلى السهانة، مشكلة سابقة لم تعرفها المرأة من قبل فى تاريخ الأدب العربى.

لو أننا تمتعنا بالخبرة ومعرفة طرق بعض الرجال «المفكرين» فى العالم العربى، لاستطعنا أن نتنبأ بالزوبعة التي كانت على وشك القيام والطريقة التي كانت ستهاجم بها، فى أول فرصة متاحة، من عدد من النقاد فى العالم الأدبي العربى. وحدث هذا عندما ظهر كتابها فى النقد «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢. وفى حقيقة الأمر فبعض ما طرحه فى هذا الكتاب قابل للجدل؛ وأنا قد عارضت بعضه. ولكن بدقتها فى إعادة تقييم الحركة أعطى بعض النقاد فرصة منتظرة للقيام بهجوم مكثف. فقد وصفت نازك التجارب الفاشلة العديدة فى الشعر الحر لشعراء كثيرين ووصدت خروج المغامرة عن الطريق السوى، وكانت قد بدأت تخشى فشل التجربة فى النهاية. لقد كان جبهة للشعر من ناحية وشعورها بالمسئولية من ناحية أخرى، مما اللذان حثاها على إمعان النظر فيما ينبغي ولا ينبغي أن يحاوله الشاعر، وبالتالي وضعت قوانين متشددة بينما كانت الحرية الفنية مطلبا فى البداية. أرادت أن تضع حدا على ما بدأ لها من حرية فوضوية فى هذا الشكل الجديد كما سمعت إلى إقبال الشعر الرديء. وإثارها أيضا ما اعتقدت أنه محاولات

جسارة في خلال العقود الأخيرة في كل ضروب الأدب العربي الذي يتميز الآن بالثراء والقوة. ومع ذلك، فقد حدث هذا دون الاشتراط الذي اقترحتة نازك أنفا، أي ينبغي أن تنق في قدرتنا الإبداعية. فلست واثقة من أن العرب للعاصرين يبركون بعد قوة وقيمة الأدب الذي يكتب بإبداع متدفق في كل أنحاء الوطن العربي.

وليس هذا مجال الدخول في أية تفاصيل إضافية عن القواعد النقدية التي حاولت نازك الملائكة أن تفرضها. ومع ذلك، فإنه ينبغي أن نترك أن محاولة نازك الاحتفاظ بـ «مستوى من الاستقامة والرعى في التكليف في شكل ولغة الشعر» كانت صائبة، وعكست قلما عميقا على تجربة شعرت بأنها هي نفسها قد بدأتها. «فقد كان التحذير من إهمال العديد من الشعراء هاما وصحيح التوجه، وقد قامت نازك الملائكة بخدمة كبيرة للشعر العربي للعاصر بإضاعتها لكيفية تجذب بعض أخطاء هذا الشكل الجديد»^(٤).

وفي حدود علمي، لم تنضم نازك الملائكة إلى أية حركة لتحرير المرأة. إنها، مثل كثير من الكتاب المبدعين، إنفراية لا تستطيع أن تعمل بسهولة من خلال الجماعة. ومع ذلك كانت بلا منازع اللسان البالغ لصقوت المرأة ودافعت عن حقوقها القانونية بوضوح ومنطق. وقد أخذت مواقف متحددة باسم المرأة قبل أن يصبح هذا الأمر معصيا رائجا؛ فلم تكن من ضمن هؤلاء الذين يتبنون القضايا الراجحة بسهولة. وفي أوائل الخمسينيات ألقت محاضرتين أساسيتين تناولت فيهما، بجرأة وبلاغة لا مثيل لهما، قضية الحرية وكرامة المرأة العربية.

وكان عنوان المحاضرة الأولى، التي ألقتها في «المحاديث» في بغداد عام ١٩٥٣، «المرأة العربية بين

منحرفة الشعاعية لتقديم شعر نثرى في حين أن النثر لديها لا يمكنه أن يكون وسيطا شعريا، وخضيت أيضا من نداء مجموعة مثل «شعر» لحرية أكثر في اللغة والشكل، لأنها وجدت ذلك مدمرا وتصريا. وإذا دافع سياسيا، وحرصها الجديد كان أشبه بالخيب لامل العارفين بالشعر، فيحكم كونها شاعرة متمرسة فنيا كان ينبغي عليها أن تترك أن في الفن لا يسود إلا ما هو فني، وأن كل تلك النماذج الفاضلة ستنتهي في سلة النسيان. كما أن موهبتها للتميزة في الشعر وموسيقى الشعر كان ينبغي أن تقودها إلى تجارب أوسع في الشكل بدلا من أن تجعلها حذرة.

ونشرت نازك أيضا مما شعرت بأنه الإعلان من جانب النقاد العرب للفكر النقدي الغربي. قالت:

«ومهما سيكون موقفنا لا نبالغ إذا قلنا أن موقف نقادنا من الفكر الأوروبي يكاد يكون موقف استخفاء، إن بعضهم يعتقد اعتقادا جازما أننا أقل موهبة من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلا إذا نحن أردنا أن ننضج شعرا عربيا ونقدنا. لا بل أنا أقول أن مادة شعرينا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبي المعاصر. لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها. وأن موجة تجديد جارية سوف تتبع من عالمنا العربي هذا، واسوف يتكلم الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدباؤها في يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا»^(٥).

لقد مر أكثر من خمسة وثلاثين عاما على كتابة نازك لهذا ومن الطريف أن نرى كيف تصقلت نبوتها على الرغم من جزئية التحقق. حقا لقد تفجرت قوة مبدعة

الطرفين: السلبية وقوة الأخلاق. وقالت في المحاضرة: «تاريخ المرأة كان، حتى هذه اللحظة تاريخاً سلبياً... والحق، إن تاريخ العبودية الإنسانية لا يشتمل على صفحة أشد سواداً من هذه الصفحة، فنحن هنا إزاء حرمان تام من كل حق من حقوق الحياة. وقد فقدت المرأة تدريجياً كل ما تملك حتى قدرها الإنسانى»^(٥). ويمكن رصد هذا كما تقول شازك الملائكة في أشياء متعددة نعتبرها طبيعية. ومن ضمنها (وهنا تشير إلى قيم الاعراف الإسلامية) الاختلاف في القيمة بين الأقارب من جهة الأب ومن جهة الأم. فالمجتمع يعيل إلى رؤية العم على أنه أكثر أهمية من الخال، مما يشير حتماً إلى أن الأب أكثر أهمية من الأم. ومظهر آخر من هذا التفاوت هو كون المرأة المتزوجة أعلى منزلة من غير المتزوجة وتمتعها بامتيازات أكثر بما في ذلك احترام الناس لها:

«أفلا يدل هذا على أن قيمة المرأة في عرف المجتمع ليست بشخصيتها وثقافتها وسلوكها، وإنما ناتية هبة من زوجها؟.. وإذا كانت الشخصية تكتسب بمجرد الزواج فلا عجب في أن يصبح العمل الوحيد الذي تسمى إليه هذه المسكينة هو الزواج»^(٦).

وأجرت شازك الملائكة بأن المرأة لم تساعد نفسها. فمثلاً نزعَت المرأة نحو الاختباء وراء ستار نفسي وذلك عندما تحاول أن تقنع نفسها بأن ما تفعله امتثالاً لأمر أبيها أو أخيها هو في الحقيقة ما تريده هي نفسها مثل ارتداء الحجاب. وفي نفس الوقت، ترى المرأة أن للرجل المعاصر موقفاً متأمراً تجاه حريته^(٧). والعقبات التي يضعها الرجل في طريقها تنبع من إحساسه بأن حريته

تسلب حريته... وعندما لا يقاوم حريته، فهو غالباً ما يأخذ موقفاً سلبياً منها. وهذا يعطى معنيين مختلفين للحرية، واحداً للرجال وآخر للنساء؛ وتضيف:

«وقل فينا من يريد أن يلتفت إلى أن عبودية المرأة لا بد أن تقابلها عبودية مساوية في حياة الرجل... والحق أنه ليس معقولا ولا منطقيا أن يعيش هذان الكائنات معا ثم يكون أحدهما حراً تمام الحرية والآخر مستعبدا تمام الاستعباد»^(٨).

كما تضيف: «وهذا لأن عبودية هذه لا بد أن تؤثر في حرية ذلك، ولا مفر من هذا»^(٩).

وتشير شازك الملائكة نقطة مثيرة عندما تقول أن النساء تحمل أعباء التلزمات أخلاقية لاتسرى على الرجال. وهذا يخلق سستتج أن هناك نوعان من السلوك الأخلاقي، واحد مرتبط بالمرأة وآخر مرتبط بالرجل. ومن ضمن الصفات ازدواجية المعايير:

«هناك مثلاً صفة (الكرم) التي ينبل الرجل بها ويرتفع، فهي حين تصل إلى المرأة تصبح خلة مذمومة. وإنما المستحسن عني أن تكون المرأة (بخيلة).. وقد يكون الأصل في هذا الاعتبار ما أشرنا إليه من أن الرجل يعتبر المال ماله وليس من حق المرأة أن تجده به.. وهناك حالة ثانية يتضح فيها الفرق في الاعتبار الأخلاقية بين المرأة والرجل. وهي حالة العداد. فعندما يموت ميت تلتزم ابنته وأخته وأمه بعداد صارم يتضمن ملازمة البيت ملازمة تامة، ولبس ثياب سود كاملة، بينما يترك أخو للتولى وابنه وأبوه أحراراً فما ينتهي مجلس العداد حتى يخرجوا بحثاً عن السلوان»^(١٠).

ومع ذلك فلكبر حرمان تواجهه المرأة في رأى نازك هو حرمانها من إرادتها. وهي تقدم مناقشة رائعة حول هذه النقطة:

«إن القانون الأخلاقي النافذ في سلوك المرأة يفقد الشرط الأساسي في كل قانون أخلاقي، ذلك الشرط الذي يجعل من الممكن أن نمك على إنسان بالفضيلة وأخر بالرديلة. والحقيقة أننا نستطيع أن نجد بعد قليل من التأمل الصافي، أنه لا معنى لأي قانون خلقي لا يقدم للمرء حرية كاملة على مخالفته، وذلك لأن كل قانون أخلاقي إنما يكتسب قوته من افتراض حرية الناس في اتباعه أو مخالفته. ومن هذه الحرية وحدها تنبع أخلاق الناس، وهي التي تجعل الخلق قابلاً لأن نمك عليه بالشواب أو الإدانة. كلما كان الخلق الإنساني إلزامياً قل ميل المجتمع إلى اعتباره فضيلة. وكان الفضيلة تصرخ بنا أنها لا تستحق الامتداح إلا إذا كان صاحبها مخيراً. فلا أخلاق مع القيد إطلاقاً»^(١٧).

ثم تضيف:

«والحق أن أغلب الأحكام قد دأبت على تناول النتائج بمعزل عن الأسباب فدرست سلوك المرأة بمعزل عن الالتزامات الفادحة التي تقيدها، وبحثت عن الأخلاق في حياة مخلوقة لأحرية لها من أي نوع، وتطبت الشخصية حيث لا توجد إرادة، ولتمست حاضراً حيث لا يوجد ماض ولا تاريخ... فلا أخلاق من دون حرية كاملة في السلوك، ولا شخصية من دون أخلاق رصينة تترك ذاتها، ولا إنتاج في أي حق من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب فغاظة تترك ما تريد... وهذا لأن الحرية هي التي تنتج الأخلاق، والأخلاق هي التي تنتج الشخصية، والشخصية هي التي تنتج الفن والفكر والإنسانية»^(١٨).

وتضيف نقطة مثيرة عندما تنتقد التفكير والتأنيث في اللغة، وتؤكد:

«إن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تكلمنا دلالة موضحها على أن هذه اللغة لغة قوم يستهينون بالمرأة. فالتفكير في النحو هو دائماً للمذكر على المؤنث. والتطبيب يذهب في هذا مذهباً يحتم تطبيب مذكر واحد على أي عدد من الإناث ولو بلغ الملايين»^(١٩).

وفي مصافحتها الثانية بعنوان «التجزئية في المجتمع العربي»، تناقش علل المجتبع العربي المعاصر عامة، ثم تنتقل إلى الحديث عن وضع المرأة. ومن وجهة نظرها، تجزئ المجتمع هو العلة الأساسية التي تطلق ظواهر أخرى سلبية. وقد بدا لها المجتمع العربي في منتصف القرن العشرين وكأنه يعاني من القلق الذي هو مؤشر يدل على حقيقة أن جهة من حياتنا قد فقدت نقطة ارتكازها ويدات تنهار»^(٢٠). فنحن نشعر بالقلق لأننا قد بدأنا ندرك وجود حياة أفضل من التي نحياها. ويبدو الأمر وكأننا قد انشغلنا إلى نوعين من الوجود، نوع في الحاضر المروع ونوع يطمح إلى مستقبل مشرق، مما يجعل الإنسان يقارن ويشعر في الاعتراض.

ونتيجة أساسية لهذا القلق هي عدم استقرار المقاييس. وبهذا معنى نازك الملائكة عدم استقرار قواعد السلوك التي لا تقوم على أساس فكري مستقر. تقول: «نحن إجمالاً قوم حائرين لا نملك آراء مستقرة ولا ثبات على خط. ومن هذا التقليل الفكري العام تنشأ الظاهرة الكبرى التي تتغلغل في حياتنا كلها. وهي الظاهرة التي نفتار أن نسميها بالتجزئية. ونقصدها بها جنوحنا إلى عزل الظواهر عن بعضها وبراستها مفصولة»^(٢١).

ونتيجة مباشرة لهذا التجزؤ هي نزوعنا نحو التضخم؛ فنحن نمنح بعض الظواهر قيمة أعظم مما تستاهل إلى جوانب الظواهر الأخرى^(١٧). ومن أمثلة ذلك أننا نعتقد أن السياسة هي الموضوع الوحيد الجدير بشغل ذهن المواطن العربي، حتى أن المواطن العادي يعتقد اعتقاداً راسخاً أن كل النشاطات الأخرى ما هي إلا مظهر من مظاهر الرفاهية بالمقارنة، خاصة كل ما يتعلق باللغة والفن والجمال^(١٨).

الظاهرة الأولى للتجزؤ في المجتمع هي حقيقة أن المجتمع العربي ما زال مجتمعاً محافظاً، رغم بعض المظاهر التي تعكس تطورات في اتجاه التقدم. وكانت هذه التطورات قد أبطلت وحجبت هذا التجزؤ فجأة، دون أن تغير اتجاهنا الداخلي^(١٩). ولذلك ما زال الجوهر يحفظ نفسه في صورة التقاليد الاجتماعية البالية. وكل ما تغير هو الظروف الخارجية، ولكن الأسس هي نفسها التي وضعها أجدادنا.

ونجد المحافظة على مستويين: مستوى يكون فيها الإنسان قادراً على الاختيار، ومستوى أدنى عندما تكون المحافظة مفروضة على الناس. ونجد المستوى الثاني خصيصاً من خصائص مجتمع هرم ومعاجز، شيئاً يماثل التصيب الذي يحدث في أوردية إنسان عجوز. وعندما نقدر المعايير الموروثة، يكون هذا لأننا نفضل الأمان الذي يضمه تمسكنا بالقيم الموروثة. ولكن العقل البشري ولد لينجدد باستمرار بالأفكار الجديدة. وهذا التجديد ضروري لأنه يطوره ويضفي عليه مرونة وقدرة على استمرار الحياة. ثم تقدم مجازاً مثيراً: «إن السكون ينبغي أن يكون فاصلاً بين حركتين، وهذا هو المقياس

البيولوجي. إنه كالنقطة المنخفضة في الموجة فانتبتا أنها تهيئ لقمة جديدة. والموجة عندما تتربص في نقطة منخفضة إنما تجمع طاقاتها للمركبة التالية^(٢٠). ولكن المحافظة التامة «تصعب.. تحدياً للحياة والحداد بها»^(٢١).

عندما نتحدث نأزك فيما بعد عن وضع المرأة في المجتمع المجزأ، تصف مجتمعاً مقسماً إلى قسمين: الرجال والنساء. وهي محقة في مقننا لعامة الحديث عن المرأة باعتبارها قضية من ضمن القضايا الأخرى مثل القضايا السياسية والاجتماعية والأبوية. وكان كل هذه القضايا ملك للرجال فقط ووجدت نأزك أيضاً أن المجلات الدورية والمحطات الإذاعية لديها أركان خاصة بالمرأة، في الأغلب مبتذلة ومحدودة النطاق، فتتناول موضوعات سطحية كالأزياء والضيافة والموضوعات المنزلية وغير ذلك مما لا تخلو منه حياة الإنسان دون أن يكون عنصراً تقوم عليه الحياة^(٢٢).

وهذا التجزؤ يؤدي إلى تقسيم العمل بين الرجل والمرأة بطريقة قائمة على اختلاف النوع وليس على ميل الإنسان الطبيعية أو مهاراته، فما دامت المرأة امرأة، فينبغي لها أن تقتصر في أعمالها على الواجبات المنزلية مهما كانت مهاراتها وميولها. وتقسيم العمل بهذه الطريقة أدى إلى نتائج نفسية واجتماعية خطيرة انعكست في شخصية وسلوك المرأة. وهذا لأن الأعمال المنزلية لا تستمد إلا مقداراً قليلاً من القوة الذهنية والنفسية لدى المرأة. وهذا ليس مجرد تبديد لا مبرر له ولكنه أيضاً خطير بالنسبة إلى التكوين العام للمرأة بسبب التناقض الذي يحدث في قدراتها^(٢٣).

ومن هذا انبثقت ثلاث نتائج: الأولى هي أن قدرات المرأة الذهنية أصبحت راكمية: دأما النشاط الذهني فنحن نتفق على أنه نادر بين نسلتنا المعاصرات حتى يكاد الرجل المتوسط يعده شذوذاً حين يظهره^(٣٣).

وهذا الركود الذهني في المرأة يعوق التطور الصحي لقوتها النفسية؛ لأن العاطلة ليست منفصلة عن الفكر لتتمتع بمعزلة عنه، وذلك لأنه يغيرها كما يغير الجسم كله. ومعنى هذا أن المرأة إن كانت لا تملك لهذا مرناً نامياً فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة، فالتفكير والشعور... ينموان معاً. وحين يتوقف أحدهما ويشل يتعرض الآخر إلى التجربة نفسها^(٣٤).

وتقول نازك الملائكة أن الحقيقة هي أن المرأة الآن لا تمتك شعوراً متطوراً أو نامياً وهي تعاني من الإفلاس العاطفي كما تعاني من إفلاس قدراتها الفكرية؛ فإن العاطلة ليست كمية ثابتة تمنحها الطبيعة للفرد وإنما هي كتلة تنتظر النمو والانسحاق والنضج. إنها تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية البقية المتصلة. ولهذا نجد أن الإنسان المثقف يملك من العواطف أعماقاً ما يملك الجاهل^(٣٥).

فالعقل المتطور ينمي العواطف. والاكتمال العاطفي بكل ما في هذه الكلمة من دلالة اجتماعية هو وضع رفيع ومعقد يميز الإنسان الناضج المتعلم عن الجاهل. وهذا الاكتمال العاطفي ليس موجوداً في حياة المرأة، لأن مستوى الحياة ونوع العمل اللذين تقترضهما الظروف الاجتماعية العصبية، يقيدانها إلى تجربة عواطف غير ناضجة، لا أكثر^(٣٦). حتى أمومتها تصبح مقيدة لأن عواطفها محدودة وضيقة إلى درجة أنها تصبح عقبة لإبائها، فتعوق استقلالهم العاطفي وتسبب لهم اضطراباً

تفسيماً مزمناً بدلاً من أن يكون حبها مصدر الإزشاد الصنن والتوجه المبدع^(٣٧).

إنه هذا النقص في نشأة المرأة النفسية الذي يبدأ وكأنه من بعض خصائص المرأة الأخلاقية، والتي يعتقد الأغلبية أنها كامنة في طبيعتها. ومن الأمثلة لهذا «الشعور بالحدس، وهو ينشأ عن ضمالة عاطفية تشل قابلية الحماسة والإعجاب في الإنسان. وهذا لأن القدرة على الحماسة مزينة بملكها للناشجون عاطفياً، وهي تصيهم من أن يصعدوا الآخرين»^(٣٨).

وتشير نازك الملائكة نقطة أخرى وهي موضوع الغرور الذي يبرره عدم نضج مشاعر بعض النساء. فالإنسانة المغرورة هي التي لاتشعر بالحماسة، ولذلك فهي لا تستطيع إدراك مظاهر الجمال والاكتمال والرفق عند الآخرين، وتعتقد أنها بالغة حد الكمال.

ونفس الشيء ينطبق على العناد، والتردد، والخوف والشك الذين تعتقد نازك أنها مما تتصف به المرأة في العالم للعروى، وهذه الصفات أيضاً ليست إلا نتيجة للتطور النفسي المعلق عند البشر.

. والنتيجة الثانية للتفريق بين قدرات الرجال والنساء هي ما تطلق عليه اسم ظاهرة التعويض؛ «إن الينبوع للتلطف حين يوضع في وجه تياره سد مانع يغير اتجاهه وينسرب إلى أرض جديدة»^(٣٩). وعندما تضطر امرأة إلى تهديد طاقتها في الواجبات المنزلية، فهي يحكم الاضطراب ستبحث من مخرج جديد لهذه التيارات المكبوتة التي لايد لها من أن تتدفق؛ «ويبدو هذا التعويض في حياة المرأة على صور كثيرة أبرزها الأناقة المشرقة»^(٤٠). وهي ظاهرة جنسية تهدف إلى جذب الجنس الآخر.

والنتيجة الثالثة لتقسيم العمل بين الجنسين هي أن المرأة قد فقدت ثققتها في قدرتها الذهنية نتيجة لعملها المستمر يبيدها. وقد نكرت نازك الملائكة جمهورها أن هذا النوع من العمل الذي يترك للمرأة مازال معقوتا من الرجل العربي الذي يرفض، متكبرا، أن يقوم به بنفسه. وتقول:

«لو أردنا أن نكون نزيهين لاتفقنا على أنها أعمال تافهة، ومن ثم فإن اقتصاد المرأة عليها قد أدى تدريجيا إلى أن تهبط قيمتها في عيني الرجل. ثم تعمق الموقف فلقدت ثققتها بنفسها... ومن ثم فمن إذا أردنا نساء مواطنات أكمل عواطف وأقل سلبية فلا بد لنا أن ندرس موضوع العمل دراسة جدية لا يمانحها الهزل ولا التسخيرية. إن التوزيع الحالي يحدث تازما اجتماعيا مستمرا»^(٣٦). وتسال فيما بعد: «فإذا كان المجتمع قد وجد لحماية الأفراد فكيف يصح أن تقصر ملايين من النساء اللواتي يرغبن في العمل خارج المنزل على العمل في داخله؟»^(٣٧).

ولابد أن نتذكر ونحن نستمع الآن، بعد أن شملت حركة تحرير المرأة العالم بما في ذلك مناطق كثيرة من الوطن العربي، وميلات الكون بالناقضات والاحتجاج، أن نازك كانت تتكلم في أوائل الخمسينيات. ولم يكن قد ناقش أحد هذا الموضوع بتوعد أكثر منها. وهي ليست شاعرة عبقرية فحسب، بل تتميز بصفات أخلاقية رفيعة: الاستقامة والأمانة البالغة، والصنق العميق، والذكاء اللامع وهي صفات تشير لورا إلى أنها إنسانة استثنائية ولها صفات رائعة.

ومن الواضح من هذه المناقشات في أوائل الخمسينيات أن نازك كانت تفكر أساسا بطريقة علمانية.

ومع ذلك، يقال لنا من كاتبة سيرتها أن مشاعرها الدينية ساعدتها في فترة وجوها في أمريكا في أوائل الخمسينيات. وقد قالت لي نازك نفسها في الثمانينيات عندما كنت أقابلها في زيارتي للكوييت أنها لم تكن مؤمنة في بداية مسيرتها، وأنها اهتدت فيما بعد، على أية حال، بدأ إيمانها الجديد يبرز في شعرها في أواخر الستينيات، ثم في زيتها. هل من الممكن أن تكون هذه التقوى الدينية العارمة التي نراها في شعرها مجرد ملاذ من الصدمة والألم التي تعرضت لهما عندما هاجم عدد من النقاد كتابها في النقد هجوما حافدا كما سبق أن ذكرته؟ هؤلاء النقاد الرجال الذين وجدوا أنهم يتعارضون مع أفكارها الشعرية هاجموا بطريقة لا يستطيعون أن يهاجموا بها رجلا ناددا، وخاصة واحدا يمثل هذه الخلفية من الزعامة الناجحة. وليس هناك ضرر في الاختلاف، ولكن يوجد ضرر في الفظاظ، والظلم، والكلام الزاعق والهجوم الرنان الذي يجده الرجال - حتى «الفكرين» - سهلا للقاء على النساء. فقد وثب النقاد الرجال عليها ناغمين، ولم يتذكروا الدور الرائد الذي لعبته، والإبداع والمساسية والبراعة في أغلب نقدها كما نسوا صلة عظيمة وملزمة لعملها، وهي صفة سامية تشهد دائما على استقامتها الفكرية: أنها كانت مبتكرة أفكارا التي نتجت ربما من قراءات هائلة في الحضارتين العربية والإنجليزية، ولكن ملكها، وجميلة إبداعها وعبقريتها. لم تكن أبدا مقتبسة، تردت مقولات نقاد بعينين، كما هو الحال عند كثير من نقادنا.

لمسبب غريب، اهتز وضع نازك بعد ذلك، خاصة من نزومها للترايد نحو المحافظة. إنه لأمر مروع أن نرى كيف أصبح عالم الطليعة التي كانت قائدة ومرشدة له

قبل ذلك باقل من عقد قادرا منذ تلك اللحظة على تجاهل عملها، ونلاحظ محذوية البصيرة في مجال النقد العربي المعاصر. إنه أمر لا يصدق، مثلا، كيف أن هذه القصائد التي اعتادت نازك أن تنشرها على التعاقب في مجلة الآداب، والتي كانت دائما تثير الإعجاب والذهشة والبهجة، وتخلق متعة جمالية عظيمة ونضوة شعرية حقيقية في معاصريها، وأنا منهم، قد صُرفَ النظر عنها لأنها لم تعد على نسق الطريقة السائدة في الشعر الآن في العالم العربي. كيف يفقد الفن الحقيقي قيمته؟ وكيف يرتد خلق فني إلى البراء ويفقد مكانته، وبذلك يشكل فنونا دون تاريخ أو سوابق؟ وكيف يستطيع ناقد يتميز باحترام الذات أن يتجاهل ما كان في وقت ما تجربة شعرية متميزة لأن تجارب أخرى جديدة قد حدثت؟ وقد شهد زماننا كثيرا من الشعراء الرديئين الذين صوروا باعتبارهم شعراء كبارا لأنهم قرضوا الشعر السياسي وأطلقوا بيانات جماعية. وكثير منهم كرموا وحصلوا على جوائز أيضا. وفي هذا الزمن، الذي يشهد حركة المرأة، حيث دخل كل من الرجال والنساء في الحركة لتحرير المرأة، والبعض من باب تبني القضايا السائدة المريضة، كيف تنسى كتاباتها في أوائل الخمسينيات للدفاع عن الحقوق المتكاملة للمرأة واستقلالها في حين ينبغي أن تُعطى إلى كل دارس في العالم العربي ليدرسها ويستوعبها.

الهوامش :

* محاضرة أليث بالإنجليزية في السويد.

١ - انظر دائما أولاته في مجلة الآداب (بيروت). كانت نازك تنشر في الأربعينيات في الآداب (بما في ذلك قصيدة عموية في فبراير ١٩٤٦) حيث نجد قصيدة من الشعر المر لنداء

ومع ذلك، كان هذا ممكنا بسبب أمرين حدثا في نفس الوقت. الأول كان أن الطليعيين الذين تثاروا بتزايد بالأساليب ووجهات النظر الغربية تجنبوا ورفضوا شعرها الجديد المحافظ (رغم أن بعضه كان جميلا للغاية) بالإضافة إلى تجاهلهم للشعر الأفضل الذي كتبه في الخمسينيات وأوائل الستينيات. وهذا لا يعني أنها تسميت، فقد كُتِبَ أكثر من كتاب عنها وعن شعرها، ولكن لم يكتب أحد تقريبا من النقاد البارزين إنصافا وتقييما جماليا لعملها والنور المتميز الذي لعبته؛ وهو أمر تستحقه نازك. أما الأمر الثاني فكان التدهور الضعاف العام الذي اجتاحت العالم العربي مع تفتق النطق والتثوية الضعاف التي أحدثت. وفي هذا المناخ اللاخضار العام، رأينا، في العقدين الأخيرين، صعود كثير من الشعراء والنقاد الرديئين. ويشهد على انخفاض مستوى النقد المعاصر وتدهور الذوق العام المستمر، كما يشهد على السيرة القائمة للحضارة العربية نفسها، ومستقبلها المريب أن الكثير من الذين لا يتساوون مع نازك في شعرها، ويقدموا مجال فكرها، يكرمون باستمرار في حين لم تفكر واحدة من هذه المؤسسات ذات الثراء الجعيد التي تقدم الجوائز أن تكرم المرأة التي خطت بجرأة رائدة لا مثيل لها، وصورة لامناص لها، لثورة شعرية قامت بتغيير الشعر العربي في وقتها وفي كل أزمنة المستقبل.

الخشن. للتفاصيل انظر إلى الجزء الثاني من كتابي (بالإنجليزية): التيارات والمدارس في الشعر العربي الحديث (لندن: أبول، ١٩٧٧)، ص. ٥٧ - ٥٦٠ - ٦٠٥ -

١٦٦. من ناحيته اعترف السياب بأهمية أعمال علي أحمد باكثير في الثلاثينيات والأربعينيات.
- ٧ - حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة (لندن: رياض الريس للكتاب والنشر، ١٩٩٤)، ص ١٢٠.
- ٨ - قضايا الشعر المعاصر (بيروت دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨) ص ٢٣٦ = ٣٣٧.
- ٩ - راجع ص ٦٠٧ من المجلد الثاني من كتاب ١٠: التحولات والمدارس في الشعر العربي الحديث.
- ١٠ - نازك الملائكة، المرأة العربية بين الطرفين: السلبية والأخلاق الأدبية، ديسمبر ١٩٥٢، ص ٧.
- ١١ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٢ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٣ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٤ - نازك الملائكة، والتجزئية في المجتمع العربي، الأدباء، مايو ١٩٥٤، ص ١.
- ١٥ - المرجع السابق، ص ١.
- ١٦ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٧ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٨ - المرجع السابق، ص ٧.
- ١٩ - المرجع السابق، ص ٧.
- ٢٠ - المرجع السابق، ص ٣.
- ٢١ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٣ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٤ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٥ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٦ - المرجع السابق، ص ٦.
- ٢٧ - المرجع السابق، ص ٧٧.
- ٢٨ - المرجع السابق، ص ٧١.
- ٢٩ - المرجع السابق، ص ٧١.
- ٣٠ - المرجع السابق، ص ٧١.
- ٣١ - المرجع السابق، ص ٧٦ - ٧٧.
- ٣٢ - المرجع السابق، ص ٧٧.



أم القصائد

لها. فهي تعكس ذاتها، كبعض الأفعال الارتدادية يتطابق فيها الفاعل والمفعول به. وفي هذا السياق أود - منعا لالتباس - القول إن هذه المقالة لا تبحث عن استخلاص منظور نازك الملائكة للشعرية من خلال إنجازها الشعري وعبر تطبيقاتها وممارساتها في القصيدة، وإنما مما تقوله شعريا عن الشعر، أي من الرسالة التي يمكن استبطانها من قصائدها التي تتخذ من الشعر والشعرية ثيمة محددة.

ونجد الشعر الذي يدور حول الشعر معروفا في التراث الغربي والعربي، مما كتبه الشاعر الروماني هوراس بعنوان «فن الشعر» (Ars Poetica) في العام العاشر قبل ميلاد المسيح (وإن كان في حقيقة الأمر ليس إلا رسالة منظومة ومرسلة إلى رب عائلة يبيز

في مجال الحديث عن نظرية نازك الملائكة في الشعر ومنظورها إلى الشعرية، يكاد النقاد جميعا يمتدنون على كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) ومقدمات دواوينها ومقالاتها وتصرّياتها بهذا الشأن بما في ذلك ردّها على والديها عندما استغريا واستهجنا قصيدتها «الكلابرا» (١٩٤٧) التي جاءت بنسق جديد في الشعر العربي. ولكن هناك بالإضافة إلى ما سبق مصدرا آخر غير مطروق يمكننا أن نعول عليه في استقضاء مذهب نازك الشعرى، وهو قصائدها التي تدور تحديدا حول ماهية الشعر والتي تصنف نقديا في باب «قصيدة فن الشعر» أو «قصيدة عن القصيدة» أو كما أطلقت عليها «أم القصائد» فهي تقدم مفهوما للشعر والشعرية وبالتالي فهي مولدة للقصائد لأنها تقدم تصورا وتظييرا

«شجرة القمر» (وهي مرفقة في الملف)، وذلك لأنها تكثف مفهوم نازك الملائكة للشعر وتقدم منظورها لمصابره ولعملية الإبداع الشعري.

«إلى الشعر» قصيدة تخاطب الشعر؛ فهي ليست بياناً شعرياً أو وصفاً لماهية الشعر كما نجد في كثير من القصائد المذكورة أعلاه، بل هي مخاطبة مجرد هو الشعر في خمس مقطوعات، وتشخيص المجرد هنا يأتي في المقام الأول من امتلاكه صوتاً، فالشاعرة في القصيدة تخاطب الشعر قائلة: «صوتك سوف يثوب لحياتي». إنها تنتظر صوت الشعر، مما يدل على أن الشعر بالنسبة لشاعرتنا يرتبط ارتباطاً كلياً بصوتها. «السمع، وتراكم في القصيدة الكلمات التي تشير إلى المسموع: «ضجيج»، «هتافات»، «صدى»، «يفنيز»، «لحن»، «السمع»، «غناء»، «أغنيات»، التي تتكرر في أكثر من صيغة وتركيب في القصيدة حيث نقع على ذلك الصوت، صوتك سوف يثوب في المقطوعة الأولى والثانية، كذلك: «وسأسمع نرات صوتك» في المقطوعة الثالثة والرابعة، ومرة: «وسأسمع صوتك» في المقطوعة الخامسة. وصيغة المستقبل في هذه اللوازم تجعل المتلقي يدرك أن الشعر لا ينبع من الشاعرة كفيض ذاتي وإنما سيأتيها من أماكن مختلفة فتجمع «نرات» من هنا وهناك. في المقطوعة الأولى نتعرف على مصادر الشعر عند نازك: من التراث القديم «من بخور المعابد في بابل الغابرة» ومن الحياة اليومية بتسقيها الزراعي والريفي والشعبي «من ضجيج النواير في فلات الجنوب».

لغرض توجيه أبنائه في قضايا الشعر والأدب (وثانية ابن الرومي الشهيرة (التي قالها في إسماعيل بن بلبل) وأبيات متفرقة لأبي تمام ولدى الرمة، وكثير من سوناتات شكسبير وخاصة تلك التي تحمل رقم ٥٥ والتي قام بمعارضتها والتناص معها كل من الشاعر ارتشيبولد ماكليش والشاعر رويسون جيفرز. كما كتب الشاعر الفرنسي مالارمي قصيدة تعرف بسوناته إكس أو «السوناتا التي ترمز إلى ذاتها»، وكتبت الشاعرة الأمريكية إميلي ديكنسون قصيدة عن الشعر بعنوان «أقيم في الإمكانية»، والشاعرة الأفرو- أمريكية للمعاصرة نيكي جيوفاني قصيدة بعنوان «الشعر»، والشاعرة ماريان مور أيضاً كتبت قصيدة بعنوان «الشعر»، ولكن ربما أشهرها على الإطلاق قصيدة ارتشيبولد ماكليش (غير التي عارض فيها شكسبير) التي تحمل العنوان اللاتيني لقصيدة هوراس المعروفة «أرس بوطيقا» حيث ينتهي بالمقطوعة الأخيرة قائلاً: «ليس على القصيدة أن تعني/ بل أن تكون». وهناك قصيدة أخرى شهيرة عن فن الشعر لشاعر ويلز الكبير ديلان توماس بعنوان «في حرفتي أو الفن للمجهج» حيث يعبر فيها عن دافعه في كتابة الشعر.

وقد كتبت نازك الملائكة قصائد موجهة إلى شعراء أو عن شعراء؛ منها «مأساة الشاعر» و«في عالم الشعراء» و«إلى الشاعر كيتس» و«صوت الشاعر»، ولكنني سأركز في هذا السياق على قصيدة واحدة بعنوان «إلى الشاعر» مكتوبة في عام ١٩٥٠ في ديوان

وهناك ربط مخمّر في هذه المقطوعة بين حضارة الرافدين القديمة والاقتصاد الزراعي فحضارة العراق القديمة من أوائل الحضارات التي عرفت الزراعة والرعي واستخدمت النواخير. الحاضر الرعوي إذن يرتبط بالقديم الغابر على المستوى الأعماق، ويكثل بالطبيعة والمكان. من البدء تربط تارك الملائكة الشعر بالمقص عبر «بخور المعابد» وبالعمر عبر «ضجيج للنواخير... وصدى الحاصدات» والطبيعة التي تجسّد في «قمريّة» و«صفحة» و«سابل». ومن المهم أن تشير إلى حضور البعد الأنثوي إن لم يكن النسوي في مطلع هذه القصيدة: فالشاهد يقدم نساء عاملات «حاصدات» وهنا جمع المؤنث السالم يتضافر مع «قمريّة» مؤنثة قمرى (وهو ضرب من الحمام معروف بحسن الصوت)، و«صفحة» ذات الصوت الرتيب. والتسايت هنا مرتبط بالصوت، فالحاصدات «يفخين لحن الغروب» ولكل من القمريّة والصفحة متافاتها. وهذا الصوت الشعري ذو طابع ليلى، فالقمريّة ساهرة والحاصدات يفخين «لحن الغروب» وصوت الشعر يأتي مجملًا «بعبير مساء حزين» والصفحة تهتف في «الدجى النعسان» وصوتها يملأ «الليل». لماذا الليل والشعر؟ إن الليل هنا مجاز كنائى يدل على الانتظار والحلم والأسرار، فهو زمن الصوت الآخر لا الصوت اليومي، زمن ذلك الصوت المتميز «بصدى شاعري غريب» وتجذ في خضم الكلمات المأخوذة من المجال السمعي في هذه المقطوعة حضور كلمات تؤشر إلى حاسة الشم: «بخور»، «عبير»، «الأرج».

وفي المقطوعة الثانية من القصيدة تستمر الشاعرة في استخدام ما ينتمى إلى حاسة الشم: «الصوت»، «صوتك»، «سمع»، «أسمع»، «غناء»، «صدى»، بالإضافة إلى حاسة الشم «عطرته»، لتزيد إليهما الذائقة، فبيت مثل «وهي تمتص سكرى، رحيق السماء» يشير إلى ولع سماوية تتشرب فيها غصون الشجر بماء المطر. إن الصورة غذائية أكثر منها إيروسية في هذا السياق؛ فهي تستحضر النحل وهو يمتص رحيق الزهور ليصنع منها عسلًا، وما هذا إلا توطئة شعرية لغاتمة القصيدة التي تنتهي بسر الشعر «العسل»، كما أن الأجواء الليلية التي تنشرها الشاعرة منذ مطلع القصيدة تمهد لمتعة القارئ عندما يقع في المقطع الرابع على «ليلة شهرزاد» الأجواء. وكيف أن هذه الإشارة تنقله إلى «ألف أسطورة عن شباب الوجود» في المقطع الخامس. وقد يكون هناك إشارة متضمنة في البيت المذكور «وهي تمتص سكرى، رحيق السماء» إلى الأساطير البابلية التي كانت تنسب ظاهرة المطر باعتبارها إخصابًا للأرض.

ومما يرجح أن هناك ظلالا إيروسية وأسطورية في الظواهر الطبيعية كما تقدمها الشاعرة في هذه القصيدة هو «قوسنا في المقطع الثالث على «غرام الظلال بالسواقي».

إن هذه الحسية التي تطلعا في وصف صوت الشعر واستشرافه تجمع بين تراسل الحواس، كما عند رامبو وغيره من الإشرافيين، فرحيق السماء «عطرته» الفيوم بالرؤى (تداخل حاسة الشم بحاسة النظر)

والساحرون «يرشفون خريز المياه» (تدخل حاسة الذوق بحاسة السمع) والشاعرة تحس «صداه اللون يملأ كل طريق/ بالشذى يندى الألوان» (تدخل الصوت واللون وبالرائحة). وكلمات مثل «النشوان» «سكوى» «ضحكات النعيم»، «انفعال الطبيعة»، «لحظات الجنون» تصبح النتيجة الحتمية والمجاز المصاحب لتراسل وتداخل الحواس فى القصيدة.

إن لهذه المسية التى تتماهى مع الأسطوري وجها تأملياً وفلسفياً. ففى المقطوعة الثالثة نجد نقلة إلى الكينونة والوجود، حيث يبدو الشعر وكأنه صوت الطبيعة بفنائيتها وفلسفتها، والبعد التأملى ينطلق من إدخال مصطلحات مثل «الوجود»، «قار»، «فلسفة»، «الأفكار»، «اكتئاب»، وإن كانت تنسب إلى المراهى والجداول والغنى. ليس هذا تشخيصاً فحسب للطبيعة ولكنه تحويل الحسى إلى تجريدى عبر التخصيص. هنا تصبح الطبيعة أكثر من منطلق لحاسيس جمالية: تصبح مصدراً للفكر التأملى فى الكون، وهذا مؤثر إلى ناس الشعرى بالصوفى. إن استطلاق الشاعرة لكائنات عجماء من زبابى وهنوبر وذباب وجداول وينابيع يأخذ بعد الكشف الصوفى وكُن الكون مصمص بقراء الشاعر.

وتستطرد الشاعرة فى المقطوعة الرابعة من قصيدتها لتكرر مرة أخرى أنها ستجمع ذرات الصوت الشعرى، لكن هذه المرة من الذاكرة «من ضحكات النعيم/ فى مساء قديم/ من أماسى بجلة يثقل أجواءه بالهنين/ مرج الساهرين». وهنا تستحضر الشاعرة من ذاكرتها

أمسيات السمر على شاطئ دجلة (كما كتبت عنها صديقتها نيزى الأمير فى هذا الملف)، ولكن الذاكرة الفردية تتضامن مع الذاكرة الجماعية؛ فهي تطلق على للشهد الشاعرى للحالم على ضفاف النهر «ليلة شهرزادية الأجواء». وتبرز المقطوعة الخامسة الذاكرة الجماعية باستدعائها للبعد التاريخى والأسطورى «من عصور تلاشت وعن أمم لن تعود/ عن حكايات صبيان عاد/ لصبايا نمود/ وإفاصيص غنت بها شهرزاد/ ذلك الملك المجنون». وفى خاتمة القصيدة تعبر الشاعرة عن فرحها لإدراكها سر الشعر: «أنا أدركته أنا وهدى وصمت الزمان». فبعد أن كانت القصيدة كلها فى انتظار صوت الشعر وتوقعه فى المستقبل نجد الخاتمة تستخدم الفعل الماضى لتؤكد على ثقة الشاعرة فى إدراكها لسر الشعر وتماسها مع جوهره، هى «وصمت الزمان» كما تقول. والزمان يشير إلى تعاقب العصور أو التاريخ، وهو ليس تاريخ الأقوياء والمنتصرين الزاعق بل هو التاريخ الصامت، تاريخ البشرية التى لا صوت لها ولكنها تترك أسرار الشعر.

ويتخذ الشعر فى هذه القصيدة صفة «الأبدية» توكيداً لديمومته وقداسته التى سبق أن تم التلميح لها فى مطلع القصيدة عبر «فخور العابد». كما أنه يتشكل من أبجديات الكائنات وأصواتها: قمرية، ضفدعة، ذئب، خروف، شجرة، جدول، زنبقة، إلخ. وهو يطلع من الذاكرة الفردية والجماعية. إنه صوت الفرد والجماعة والبشرية والكون، ولا يقدر على التقاطه إلا الشاعر الذى ينصت له

الشعر منطقاً لتمجيد ذات الشاعر وتضخيمها، بينما شاعرنا تتوارى ذاتيتها وراء مصادر الشعر وينابيعه في الطبيعة والتاريخ. نجد عند ماكلش ما نجد عند نازك الملائكة: هذه القرابة بين الشعر والطبيعة، بين الشعر والذاكرة، بين الشعر وتاريخ البشرية، ولكن الشاعر الأمريكي يتكلم بصيغة المشرع الذي يسن قانوناً فيكرر «على القصيدة أن تكون...» بينما عند الشاعرة العراقية نجد قرعة المرید عندما يستكشف أسرار الكون. الشعر عند نازك الملائكة يأتي قبل المبدع والشاعر هو الذي يكتشفه، أما عند شكسبير وماكلش فالشاعر يأتي قبل شعره وهو الذي يبدعه.

والبشرية عندما تصغي له، الشعر إذن لا يهبط من السماء على الشاعر ولا يوسوس به شيطان الشعر، وإنما يتسرب إلى أعماق الشاعر عبر الطوقس الإنسانية والظواهر الطبيعية والتاريخ الثقافي. الشعر إذن ملقى على قارعة الطريق، لكن صوته خافت لا يلتقطه إلا مرهف، شفراته موزعة لا يجمعها إلا شاعر. فالمبدع لا يخلق بقدر ما يكتشف؛ يصغي فيسمع، يتنبه فيدرك. إن «أبدية» الشعر عند نازك الملائكة تتقاطع مع «أبدية» عند شكسبير في سنوات ٥٥ فهو الذي يصمد أمام الزمن، ولكن الشاعر الإنكليزي يتخذ من أبدية

نازك الملائكة

* إلى الشعر *

من بغور المهابد في بابل الفارهة
من ضجيج النواخير في لوات الجنوب
من هذات قمرية ساهره
رصدى الحاصدات يفننن لحن الفروب

* ديوان نازك الملائكة، للمجلد الثاني، بيروت: دار العجوة، ١٩٧٩ (٢٤).

ذلك الصوت، صوتك سوف يذوب

لحياتك، لسمع السنين

نخنا بعبر ساء، هرين

أفقلته السنايل بالرج النشوان،

بهدي شاعري غريبه

من هتافات ضفدعة في الدهر النعسان

يعلل الخيل والفدران

صوتها المتراحمه الرقيه

ذلك الصوت، صوتك سوف يذوب

لحياتك، لسمع المساء

ميؤبه وأسمع فيه غشاء

تمرى العذبة فيه صدى من لياك المطر

من هدو غصون الشجر

وهي تضحك سكرى، رهيق السماء

الرهيق الذي عطشه الفيرم

بالرياء، بتحابها النجوم

سأهربه الوجوه

وسأسمع نرات صوتك من كل نبع بهود

من جبال الشمال

حيث تهمن حتى الزنايق بالأغنيات

حيث يهتكن الصنوبر للزمن الجوال

قصصا نابضات

بالشدى، قصصاً عن غرام الظلال
بالسواقي، وعن أغنيات الذئاب
لمياه الينابيع في ظلال الغابات
عن وقار المراسم وفلسفة الجدول المنساب
عن حروف يحسن اكتساباً عميق
ويقتضى التبار
يقضم المشبه والأفكار
مفرقاً في ضبابه وجور صحيق

• • •

وسأسمع نرات صوتك من ضحكاته النسيم
في مساء قديم
من أساس دجلة يفتل أهداء بالحنين
مرح الساهرين
يرشون حرير المياه
وهي ترطم شاطئهم ، وضياء القمر
قمر الصلوة يملأ جو المساء صبر
والنسيم يمر كلمص ضفاه
من بلاد أفر
ليلة صهرادية الأهداء
في دهاها الحنون
كل شعرة يحسن ويحلم معن السكون
ويؤتم بحبه الضياء

• • •

وسأسمع صوتك حيث أكون
في انفعال الطبيعة في لحظات الجنون

حين تنقل ربح الرعود
أله أسطورة عن ضبابه الوجود
عن عصور تلامشته وعن أمم لن تعود
عن حكايات صبيان (عاد)
لصبايا (عمود)
وأقاصيص شنته بها شمرزاد
ذلك الملكة المجنون
في ليالى الشتاء
وعناصير صوتك كل مساء
حين يغفو الضياء
وتلوح المتاعب بالأهلام
وينام الطموح تنام العنة والفرام
وتنام الحياة، ويبقى الزمان
ساعدا لا ينام
مثل صوتك، ملء الدهن الرسلان
صوتك السران
في هنيهة المميت
صوتك الأبدي الذي لا ينام
فقد يبقى من سران
وأحسن صداه الملون يملأ كل طريق
بالشذى بندى الألوان
صوتك المجهول
أنا أدركته - يا فرقتا - صره الممسول
أنا أدركته أنا وهدى وصمت الزمان



الصوت الغاضب في ديوان نازك الملائكة

وغيرها من كلمات تنتسب إلى مجال دلالي بعينه يزكى معنى الاحتجاج والرفض. كان شاعرتنا، من خلال هذا المعجم المصرق، تسعى إلى نقض الوجود. حين تحب الذات الشعرية فإنها تحب بجنون، وحين تكره فإنها تكره بجنون أيضاً، بحيث يصبح الجنون ذاته، بما يتضمنه من معنى الانخلاع النهائي هو هدفها الكبير. في قصيدة مصراع^(١) تبدأ قائلة:

أحببه اسمي لقلبي هجرني

وسورة عنه عسيرة المدى

بيد أن سورة الحب ما هنا ما تلبث أن تنخفض عن سورة مقت، وذلك حين تذكر الكره قائلة:

وأكره .. أكره .. قلبه لسبيبه

وسورة سقته كبير كبير

رغم استفراق شاعرتنا الكبيرة نازك الملائكة فيما يبدو تأملات مثالية حائلة، في عدد غير قليل من قصائدها، ورغم شيوع نبرة الحزن الهادئ والشجن الحلق، فإن صرخة من الغضب والاحتجاج تتخلل ديوانها كله. يبدو ديوان شاعرتنا الرائدة، على هذا، مثل فضاء فسيح تشيع فيه أنغام هامة، يقطعها بين حين وآخر عزف حاد هائل، ترتد أصداؤها في جنبات هذا الفضاء المتسع.

وسوف أحاول في الصفحات التالية تتبع هذا الصوت الهادر متلمساً بعض تجلياته وخصائصه، من خلال النظر في معجم شاعرتنا الحافل، كما سنتبين، بما يدل على معاني الغضب والرفض.

يظهر صوت شاعرتنا الهادر في شغفها الواضح بمعجم الغضب والثورة والجنون والانفجار والتشظى،

الرغبة والنفور، مما ينتهي بها إلى الإقرار بأن حياتها
جنون وصراع رهيب:

أحبه وأكرهه - لماذا أحبه

وأكرهه؟ أى شعور عجيبة؟

وأبكره وأضحكت، لماذا ترى

يثير بكاءه وضحكته الغريبة؟

أريد وأنفجر أى جنون

حياته؟ أى صراع رهيب؟

لماذا أغنى؟ لماذا أغشى؟

لماذا أصارع؟ من يحبه؟

ويلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعرة تكاد تماكب
خطاب الجنون، فالبهتان الأكلن، على وجه الخصوص،
يذكرنا بالشخص المجنون الذى يعقب ضحكته بكاءه
دون سبب مفهوم. وإذا كانت الشاعرة لا تجد فى النهاية
من تصارعه، فلأن صراعها يتسم بسمة اللا معقول. إن
الصراع بين طرفين يقتضى اتفاقاً ضمنياً على موضوع
الصراع، أما الذات فى هذا الشعر فتفتقد هذا الحد
الابنى من الاتفاق لأنها منساقاة وراء منطق الجنون،
يوصفه اتخاماً لا رجعة فيه عن المنطق الجارى.

لكن جنون شاعرنا ناتج عن رحلة من التعالى
والسمو بحيث أصبحت الذات المتعالية لا ترى فى
الوجود إلا عالماً من التراب والحدود، فتحوّلت الذات، من
ثم، إلى رب كئيب، لأنه رب هذا التراب والحدود. تنظر
الذات إلى الوجود من عل:

أفدت من قمتى، غر الشرى

ليضحكنى دوده الناعس

إن إضنافة «سورة» إلى الحب موة وإلى المقت مرة
أخرى يدل على شغف الأنا، لا بالحب ولا بالكراه، وإنما
بالسورة، ففي هذه الكلمة تعبير عن معنى الحدة التى
سيطرت على الأنا. لهذا يستوى فى هذا الشعر الحب
والكراه فالأول شقاء، والثاني ألم:

أحبه وأكره .. عبرة شقاء

أحبه وأكره .. كرهة ألم

تسعى الذات إلى الانعتاق من أسر المنطق اللغوى،
فى محاولة مستميتة لتقويض النظام السائد، وهم
الموازين للمستقرة، فعيّن الذات الشاعرة تحب للنمو،
ويحب قلبها أن يطعن، كما أنها مجتة الظلام والنور
جميعاً:

نحتة غيرنا معه الدروع

وقلباً يحبس أن يطعننا

ودعنا نسير فيما يريد

فمع الظلم وفاته السن

إن اكتساح الوجود الراسخ، هو ما يهم الأنا،
ويستوى حينئذ أن يكون موضوع هذا الاكتساح الحب أو
الكراه، الموت أو الحياة، الضحك أو البكاء، لأن شكل هذا
الإحساس بالاكتساح أهم من مضمونه، ومن هنا كانت
هذه المساواة بين المعاني المتناقضة. إن الجنون، الذى
تهافت به الشاعرة فى افتتاح قصيدتها، هو هدفها
النهائى وغايتها المنشودة، الجنون بما فيه من دلالة على
نقض الوجود المنطقى المعامل. إن منطق الأنا الشعرية
الخاص يدفعها فى النهاية إلى التساؤل عن مضمون
الحب والكراه، ومضمون البكاء والضحك، ومضمون

وأضحك ضحكة ربه كميده

صَرَدَ سُلُوكُهُ الْكَاسِر

إن هذا العالم متمرد لأنه لا يرضى هذا الرب المتعالي. لقد آلت الذات من فرط تعاليها إلى إله غاضب يعيش على القمة وحيداً. وقد أصابتها الكفة من جرأه تحديه في كون ملؤه التراب والود.

تحمل هذه النظرة المترفة إثارة «نيتشوية» لا يخطئها النظر، وبخاصة حين نضم إلى ما سبق، كلام الشاعر عن العبيد، ولطالما حدثنا «نيتش» عن الزعنة الاستسلامية. وعن الليل الانساني إلى الخضوع، وسمى ذلك كله باسم أخلاق العبيد. تقول فاذك الحلاكة فيما يشبه ترجمة شعرية لفكرة نيتشة، في قصيدة أخرى^(١):

ولمن أرسلت هذه الأغنيات

وهو الرّبة عبيد وضحايا

إن الذات لا تصان في البشر إلا جثثاً، أو عبيداً يرسفون في الأغلال، فأنتي لها أن تعيش بينهم:

لا أريد المشير في وادي المبيد

بين أنواره. وإن لم يدفنوا

عنه ترسله في أسر القيود

وصانك اختربها الأعين

أدبهن ولكن كالقريد

إن الخضوع لموقف واحد ثابت هو عند الشاعر أحد علامات العبودية والاستسلام، وهذا سرُّ ولعها بالانتقال الحرِّ بين المتناقضات الوجودية الكبرى. تكره شاعرتنا

الثبات عند رؤية واحدة للموضوع الواحد، واذك يشيع في ديوانها اتخاذ موقف متناقض من الموضوع المعين، وذلك على سبيل المثال، ما تدبر عنه في قولها:

أعبه السماء ولون النجوم

واستعيا كل حجر حديد (٢)

تصمى الآن إلى حلّ المنطق الذي يؤسس رؤية واحدة. لهذا كان السكون والثبات والجمود وما يجرى مجراها محلّ كراهية الذات. في قصيدة خرافات (٤) ينال السكون نصيبه من هجاء الشاعر:

قالوا السكون

أسطورة عمقا، جاء بها جاد

يصنع بأذنيه يتركه روحه تحت الرماد

لم يسمح الصرخات برسلها السياج

وقصاص الورقة الممزقة في الضامه والغبار

وقاعد الفرقة القديمة، والرجاج

غطاء نسج المتكبرية، ومطعم نوره الجدار

لقد ضمت هذه الأبيات، إلى جانب السكون، الجماد والرماد، مكثفة الإحساس بالثبات، وكلمة الرماد، على وجه الخصوص، تدلُّ عند الشاعر في سياقات أخرى عديدة، على معاني الجمود والانطواء والعقم. في هذه القصيدة تتحول ثوابت التفكير البشري في الحياة والأمل والتعجم والشباب والظن، إلى مجرد خرافات لا تستحق من الآن إلا الإدانة والأزدرأ.

في هذا السياق نفهم، بمنطق الشعر، لماذا حملت

نازك الملائكة على الشيوعيين. لقد حملت عليهم، لا بسبب مضمون أفكارهم، بل بسبب ميلهم إلى تثبيت المواقف في مصطلحات ينقلها بعضهم عن بعض، فيصبحون حسب منطق شاعرتنا «أدميين» ولكن كالقروء». لقد جسدت شاعرتنا رؤيتها الساخرة في تبني بعض المصطلحات الشائعة في كلام الشيوعيين، من مثل رليق، ومؤامرة، وعملاء، ورجعية، بحيث بدا الشيوعيين كالقروء، يلقد بعضهم بعضا:

إذا درك الليل هذه الروابى فقم يا رليق
نراقبه من قربة الذهبى فى السكون العميق
لمل الظلام بعد مؤامرة فى الفضاء
ويحبك مع ضوء النجوم وصمت السماء
لهذه الروابى وذاته الطريق
وهذا الذهبى، كلم عملاء (5)

ويلاحظ فى هذا الشعر المفارقة الساخرة بين جدية الحديث عن المؤامرات والرجعية والعملاء من جهة، وتوهم أن عناصر الطبيعة من ليل ونجوم ورأبى تحيك مؤامرة.

ولا أظن أن مسخرية نازك الملائكة تتوجه إلى التفكير الشيوعى بقدر ما تتوجه إلى تجدد هذا الفكر فى ثوابت بعينها تصدّ رؤية العالم فى نطاق بعينه لا تتجاوز، وعندئذ يتحول التفكير إلى نوع من الآلية المحضة، فيفقد حيويته، ويصبح أصحابه آدميين شكلاً، قروءاً مضموناً.

إن انجذاب الأنا إلى مناهضة كل ما هو ثابت مستقر يندفعها إلى الشك فى مخالفة قوانين الناس، فتصير فى اتجاه معاكس لهم:

أنا لا أهرى

يا يحبه الناس

لماذا دوى

فى دس إحساس

سرت لا أرى

سرت خلف العورت

فقد يطوى

لحجر عبرى العرت (٦)

تكه الذات مقاييس الآخرين، ولا تعباً إلا
بلحاسيسها:

بل أنا أفلق

من ضمير عنيق

وأنا أعمق

من غضم مخيل

ويظهر فى هذه القصيدة ولع شاعرتنا الكبيرة بمعجم الأعاصير والمواطف والشظايا والنار والتحدّى، وهذا كله تعبير عن غضب يسعى إلى اكتساح الثوابت وازالة الركود:

فى دس إعصار

عاصف بالجمود

وعظايا نار

تحدّى الركود

وتحلل الذات الشعورية من أسر العقل لأنه لا يسمع
الانفجار الذي تدبّر له الذات بالولاء:

إنه يلكه العقل

يسقت الانفجار

فأنا ملك

منه .. يا للعالم

ولقد سارت الذات الشاعرة الضبوط إلى آخره، فبلغ
بها الشغف بمخالفة الآخرين وثوابتهم، إن أعلنت ولاها
للإثم والشرّ والنكران والجحود في مواجهة الخير
والعقل والإيمان:

كلّ قلبه شكله

في صالتي الخير

فكرة تضحك

أنا أهوى الشر

إنه يلكه الجسم

من تراه عمير

فأنا إدم ..

أنا لست أفر

وكان ختام هذه القصيدة هو قولها:

إنه يلكه الإيمان

هو هذا الجحود

فأنا نكران

أنا كلّ جحود

إن الوقوع في محبة الإثم والشر، بوصفهما تحديين
للقيم الشائعة، أمر أصيل في الشعر العربي، عبر عنه
بافتقار شعر بشار وأبي نواس ومن لف لفهما، وقبلهما
في صدر الإسلام عبر أبو مجنّن الثقفي عن تعلقه بالإثم
قائلاً:

ألا سقني يا صاح عبساً فكنني

بما أنزل الرحمن في الخمر عالم

وفدّ لي بسا صرلاً لأرداد ساقم

فليس هرباً صرفاً تتم السأم

غير أن الإثم الذي يتفنى به الشعراء ليس إلا حالة
شعورية أو جوية يسعون من خلالها إلى تحليل ثوابت
التفكير، وتدمير النظم العقلية التي ران عليها الخمود،
وغابت عنها توقّعات الروح. إن شاعرتنا تكره الإيمان إذا
كان «هو هذا الجحود»، وعندئذ تتحول الذات إلى تجسيد
لمعنى النكران والجحود، في تعبير «أنا نكران» تصاول
الذات أن تتماهى مع هذا النكران، كما أن الشاعرة ثبّتت
على هذا التعبير بقولها «أنا كلّي جحود» فلا يصبح ثم
سبيل إلى فصل الذات عن هذين المعنيين: النكران
والجحود.

إن من ينظر في تطوّر تجربة نازك الملائكة الشعرية
يلحظ بوضوح هذا التحول من الأغاني الرومانسية
الهائلة إلى هذا الغضب والرفض. في مثل هذا الشعر لا
تتأمل نازك الملائكة ولا تتأمل بقدر ما تصبح داعية إلى
الانفجار والجنون وتدمير ثوابت هذا العالم. وفي مثل
هذه القصائد تتجلى نبرة الغضب في صوته الشعرية

تتسع أفاق الأنا اتساعاً لا نهائياً، فلا يستطيع الآخر
«الأنت» الإنعام به، وبهذا يتحول الآخر إلى جحيم، كما
يقول الوجوديون، لأنه يصدم الأنا بمحدوديته:

عنى عبك - عنى أناقله نزلنى

'لانا روح أصبح كالطيف المفقود

إن «الأنت» بالقياس إلى الأنا جثة ميتة، سقطت، فلم
يبق إلا الأنا وحيدة:

إذ ذلك يحسكه روح بعض الأموات

ما سمى أنته هوى، لم تبق سوى لانى

تسمى الأنا إلى العلو الدائم، وتفشل أن تظل في
حالة صيرورة مستمرة، نون تحقق كامل، والفضة أن
تأخذ شكلاً ثابتاً أو لونا محدداً، ومن هنا كانت حالة
التساؤل المستمر دليلاً على رغبة عميقة في عدم
الاستقرار، وعدم التشكل والتحديد:

فى روحى أبجته عنى، أذكرك

أذكرك، لا أدري ماذا؟ ماذا كانا؟

عنى، لا عكس يحدثه .. لا ألوانا

لهذا كله تستعصر هذه الذات على فهم الآخر،

فانهمزة إن فهم الليل، فهم عسى

والمسنة، إن لمس النجم، المرس نفسه

على أننا ينبغي أن نتذكر دائماً أن يوتوبيا فازك
الملائكة، ليست يوتوبيا السلام الساكن، ليست يوتوبيا
الوداعة أو الاستكانة، إنها يوتوبيا الغضب والانفجار في

من خلال المكوف على معجم متلجر، حتى إن السعادة
نفسها تتكون بلون الجنون، تشارف الذات يوتوبيا فتقول:

وأعسمته فى قصر روحى غمونا

وعشوقاً عميقاً كبحر عميق

وفى لحظة اقتراب أخرى من يوتوبيا تقول:

أصنّ فى نشرة لا نعدّ

أكاد أهرج .. أكاد أظير (٧)

إن استخدام الشاعر لتعبير «قعر روحى» يضى
برغبة الذات في أن يتجذر الجنون فيها. وفى البيت
الثاني ترتبط النشوة بالجنون، ويأتى قول الشاعر «أكاد
أظير» متسقاً مع الرغبة العارمة في مفارقة الأرض
والانغماس فيها، لأن هذه الأرض هي مسكن الناس،
والذات، وقد اغتربت اغتراباً نهائياً تسعى إلى تسليان
بشرتها:

روحى لا تمسك أن

ضحا مثل الناس

أنا أحيانا أعر

بشرية إسماعى

تتجاوز الذات الشاعر الآخر متخطية مصلحاته،
فتقول إلى كائن عصى على الفهم:

دعنى فى إسماعى الكبير

لا تسأل عن الفار غموضى وسكرتى (٨)

وجه العالم الجامد المخرق في الاستقرار والاستكانة،
ولهذا كان بحثها عن الجمال ملتصقاً بالدعوة للانفجار،
لا تستقيم إلا بالجمال اللويح الساكن بل تعشق الجمال
المنفجر:

تفجّري يا معري

بالماء، بالأشعة الدافئة

تفجّري بالفرس، بالألوان، فوق القرية الشاهقة
فرد لكته الرادى المفسّسة بالدهر
والسكون تفجّري بالمحزن^(٩)

يتبدّى الجمال في هذه القصيدة كما لو كان أسيراً
مكبلاً بحيث لا يزال إلا عن طريق تحطيم ما يحجبه عن
الظهور. إن الأضواء، والألوان والأشعة واللحان تبدو
كما لو كانت أسيرة في قمع مما أدّى بالشاعرة إلى
التهافت بالانفجار. لا يتفصل اللوى الشعرى بالجمال
المنفجر، عن اللوى بالحياة والرغبة في الثورة على
القبور:

تفجّري يا سياه

تفجّري فوق قبر البشر

أن الدعوة إلى تفجير المياه فوق قبور البشر يذكرنا
بقصيدة أخرى عنوانها «قبر ينفجر»^(١٠)، وفيها تعلن
الذات ثورتها على الموت وترمى عليه، معلنة ثبوتها على
القبر والموت:

ناديته أكداى الرمال : تفجّري

لن تدفن جسدى النقر الخار

وهفتت باربع المساء، صرقت

لن تمس قلبى الجرى، السافرا

وتمضى شاعرتنا في غضبها على الموت حاشدة
القصيدة بمعجم الهدى والنار والإعصار والغضب
والحريق والتمزق:

لم تفسمى روى وعلقت سكونه

سوقاً ولم يهبطه رجح هديره .

ما نفع أكداى التراب جميعا

الآن ينفجر التراب الفاسد

الآن ينفجران نارا حية

روى الإعصار روى الصاعقه

هذى المريق عذار من فرانسوا

لفدا سيصرخ فى المدى إعصارها

أن الموت في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد
نازك الملائكة مجاز، أو رمز يدل على حالة السكون
الكامل، أو الثبات المطلق، وهو ما تصب عليه جام
غضبها. إنها، لذلك، تهيب بالآخر «الآت» أن يعتمد على
الموت/ السكون والثبات، وتحرضه على الثورة:

فأغضبه على الموت اللعين

إنه ملئت الميتين (١١)

وكانت قبل ذلك قد وجهت إلى هذا «الأنت» صرخة داعية إياه أن يكون ناراً ولظى، أن يكون مشبوحاً حارقاً، أن يوقظ النار داخله:

أغضبه، أهبلته غاضبة متصدراً

لحم ثورة مشهورة، وضرت

أهضته نوم النار فبكت، فكنت لظن

كنت عرقه شرقه صارخ متحرف

إن الشاعرة تعلن في موضع آخر «النار شرعي لا الجسد». أما الصبر، الذي يدعو له العقلاء، فهو على حد تعبيرها «فضيلة الأموات». إن الثبات على حالة واحدة يستلزم غضب الذات، حتى لو كانت هذه الحالة ضحكاً دائماً أو ربيعاً خالداً. إن الشاعرة تفضل، التقلب بين الجرد والذنب، بين التخطيب والضحك:

نظمت، سمعته ضاحكاً، إنه الربيع

برد ودفع، لا ربيع خالد

ومما يلاحظ أن الأخير الساكن الوبيع هو ذات مذكرة. ويبدو أن الذكورة ترتبط في الوعي الشعري عند شاعرتنا بمعاني الثبات والجسد والاستكانة، فهي تعرضه على التمرّد والتخلي عن تلك الحالة الواحدة. لكن هل يستجيب آدم إلى تعريض حواء؟ هل يخرج عن ابيولوجية الثبات، ويتبنى معها ابيولوجية الحركة؟ تجيب قصيدة أخرى على هذا التساؤل حين تجعل من آدم ثلجاً ومن حواء ناراً:

وإذا ما رحت تزينين، هل انسحبه؟

هل يقبل تلج عتابك قلبك الملعبه؟

أترى أقبل؟ لا أغضبه؟ لا اضطره؟

لا، بل سافر عليك.. سيأكلني الغضبه (١٢)

وتنهي نازك الملائكة هذه القصيدة قائلة:

آدم مثل الثلج، وحواء نارية

أما الثلج فلم يكن مجرد تشبيه عارض، بل إنه رمز الموت والعقم والجمود كما يظهر في سياقات أخرى:

هينما تدفن الثلج مقول القمع..

.....

وإذا أدرك الجليد رهور الحول..

.....

رصوت الأرهار في قبضة الثلج..

أما النار فقد رأينا دلالتها فيما سبق.

إن معاني الركود والجمود والموت تقتنصها الشاعرة في الثلج والجليد والرماد، فالبالغ، على حين أن معاني الغضب والتمرّد تجسّد في المجال الدلالي للنار والشرطي والتهيب وما إليها. ثنائية آدم وحواء هي إذن ثنائية الثلج والجليد والرماد من جهة، والنار والتهيب والشتايا من جهة أخرى.

تحدث نازك الملائكة في إحدى قصائدها إلى النار حديثاً حميماً، تعتقد فيه الصداقة بينهما. وهي تقول في تقديمها لتلك القصيدة «كثبت الشاعرة هذه القصيدة عندما ألتق بمذكراتها إلى النار». وهي إذ تفعل، تلقى

الدين. لكنهم بعد أن يؤدوا هذا الطقس يذهبون للحانة طلباً للمتعة:

يارب الحانة، أبنت الخمر وأبنت الكسرة
ناد الغانية الكسرة العاطرة الأنفاس

أندى عينيها بالقرآن وبالأندار

يضحي الذكور بالقرآن وبالأندار طلباً للمتعة الجنسية، ولا يدين بأمر في إتيان ما قتلوا الأنثى من أجله، فغسلأً للعار. لا يرى الرجال عاراً في هذا النفاق، ولا يدين عاراً في التخصمية بالقرآن. إن إحساسهم بالذنب يجد متفهماً في قتل الأنثى، وهم إذ يفعلون ذلك يتخلصون من إحساسهم بالعار:

ألمة كاساخانة ياهرار

وعلى المقعولة غسلة العار

أن تثبت معنى العار يتيح للرجال أمرين: فهو من جهة يريحهم من البحث عن معنى العار، ومن جهة أخرى يتيح لهم إتيان العار بضمير مستريح. إن مؤسسة الرجل تسعى إلى استقرار معنى العار، لأنه فيه حماية وتأميناً لهم. أدنى الرجال واجبههم على أكمل وجه حين قتلوا الأنثى غسلاً للعار، ولا يضيرهم بعد ذلك أن يفعلوا ما شاءوا.

ويتخذ جمود الذكر مظهرأً آخر في قصيدة «مشغول في آذار» (١٥) حيث يعترض الرجل بمكتبه البارد الخالي من الاحلام، ويطلق أبوابه دون اللواويل:

على مكتبك البارد تنكبه بلد أهلكم
وتسرق روحك اللراقم

يجزء من ذاتها إلى النار، فيجاء يشبه محاولة رمزية لصهر الذات في هذا اللهب. لا تسعى الذات إلى تدمير نفسها بقدر ما تسعد برؤية اللهب، فهي لا تطيق رؤية الموت الدائم، الذي تصفه بأنه رهيب:

أيها النار الهيب على الموتد الراوى الرهيبه
وعذى من لغة الذكرى غدا، ليريه (١٦)

لم يكن تقديم الذات للنار انتحاراً أو قتلاً لنفس، بل كان إحياء للنار.

بعد أن رأينا من خلال بعض النصوص دلالة النار والثلج، يصبح انصهار الذات الأنثوية في النار وجمود الذات للذكورية في الثلج صياغة نهائية حين قالت الشاعرة «أدم مثل الثلج وحواء نارية». لقد اقتنصت نازك الملائكة في كلمتي آدم وحواء المعنى العام للذكورية والأنوثة، وهي لا تعني بهما، بالطبع، رجلاً بعينه أو امرأة بعينها، بل تعني الأنثى في مواجهة «مؤسسة» الرجل، وهي مؤسسة تتسم بالجمود والسكون والثبات.

ولقد جسدت شاعرتنا هذا الموقف «المسمى» في قصيدة «غسلأً للعار» (١٦) حين جعلت رؤية الرجال للعار رؤية ثابتة، جامدة. أن الرجال يقتلون الإناث غسلاً للعار، وتجري شاعرتنا على لسان إناث القرية أنشودة حزينة في نهاية قصيدتها، تفتت هكذا:

لا بسمة لا فرحة، لا لغة، فالمدية

ترقبنا على قبضة والدنا وأهينا

لا يرى الذكور ممثلين في «والدنا وأخينا» للعار إلا معنى واحداً يؤدى بهم إلى قتل الأنثى باسم الشرف أو

وعند رحيله المسعود تردد المواريل

وقد أضلجته، قد أبكت، وأسهر في الدهر وأنام

سواء .. أنته مشغول

إن الرجل لا يملك أحلاماً، فهو أسير مواقف واحد
جامد، إنه لا يجارى الأنثى في تقلبها بين الخسك
والبكاء، أو بين السهر والنوم.

فالأشياء كلها عنده (سواء). إن الوجود المستوي
الثابت هو جوهر الذكر، على حين أن التقلب بين
المتناقضات هو جوهر الأنثى.

ويلوذ الذكر، في قصيدة أخرى، ساخرة أيضاً،
بتعبير وإن شاء الله، الذي أحاله الاستعمال الجارى إلى
أداة للتأجيل وتجميد المواقف والسكون:

وسألت هبيير أن شاء

لعلّ نرى وقال، أجل، إن شاء الله (١٧)

يصرّ الأنت الذكر على سكونه معتصماً بكلمة وإن
شاء الله، ولا يجارى الأنا الأنثى في تنوعها الخصب:

(إن شاء الله) روى أغنية طاحلة وندى وصلة

(إن شاء الله) تسابيح وصدى أهراس

.....
(إن شاء الله) فجر أعباد وهياة

.....
(إن شاء الله) وسخته أنطار فرة

(إن شاء الله) وهيات البحر وأعطانا

(إن شاء الله) والله يد مرّه وتيقظ ألفه وتر

تجابه الذات الآخر بالآف الأبدى والآف الأعياد، كما
تجابهه بالأمطار الشرة وعطايا البحر وروى الأغاني
والصلوات والتسابيح والأجراس، لكن هذا كله يصطبغ
بتعبير إن شاء الله، فلا تجد الذات مفراً من أن تجعل من
هذا التعبير اسماً لهذا الأنت فتساهل في سفرية مريبة:

نمتى يشرق لى فجر لى يا (إن شاء الله)؟

إن مواقف الأنا من مؤسسة الرجل له جذور أقدم من
ذلك في ديوان شاعرتنا، فهي في بحثها عن السعادة في
مطولتها «مسألة الحياة» (١٨) تذهب إلى الرهبان في
ديرهم عليها تجد عندهم بغيثها؛ بيد أنها لا تظفر في
الدير إلا بالسكون:

حيث لا زهر لا عرائس لا أشجار لا شيء غي هذا
السكون

له عديد فيه صدوى مرّة مرّة

من بنى ما بين عين وعين

أما حياة الرهبان فهي:

ليس إلا عمر يرّ عريناً

يتلوّى كآبة وسكوناً

أن الدير هو عالم الذبات والسكون والموت. ولقد يقال
أن عالم الرهبنة ليس وقفاً على الرجال، فكما يوجد
رهبان توجد راهبات، غير أن شاعرتنا تنفي عن الأنثى
هذا السكون اللين، مما دفعها، من حيث تدرى أو من
حيث لا تدرى، إلى ذكر تاييس، التي أغوت الراهب
وأضلته، ثم لالت بقعة السماء:

اسم تاييس لم يزل يسلط الكون، فسألت
الذي أضلته خطاه

سأستبنا شواية الراهب المسكين في حبسا
وكيفه هداها

ياله باسما سما بانية الإثم إلى قمة السماء وداها
وفي صياغتها الثالث لنفس المطولة التي أطلقت عليها
عدوان «أغنية للإنسان»^(١٨) تقول عن تاييس:

واسم تاييس لم يزل في شفاه الريح يخلو
على الرجرجر اللاهي

رسم قلبه سرق بين صسوتين، نداء الهوى
وصوت الله

إن تاييس، في الرؤية الشعرية، مخلوق حيوي،
تصارع ولا ترضى الاستكانة إلى الموقف الهرابي
المنسحب الذي يتخذ الرهبان حين يدعون السكينة
والتحرر من آثار البشر:

عجبا ما سمعته، هنا شوق ونار وأعين مفتوحة
وهوى قيده عطشان محرورا، فأين السلام؟
أين السكينة؟

أما في صياغتها الثانية لنفس القصيدة فإن الشاعرة
أفسحت مجالا أكبر لتاييس، بل جعلت لها أنشودة
سمتها «أنشودة تاييس» حيث أحالتها إلى كائن شعري
يمتلئ حياة وفتنة فتقول على لسانها:

من غيرك الضم، لرديت

ومن الزهر الواني

البرق المبهر في شفقتي

عصرته كله شيطان^(١٩)

إن تاييس ممكن المتناقضات، فهي تقول متحدثة عن
شفاهها:

إنما إن سمعته مسكين

وإذا سمعته رقى لغنة

كما تقول عن ذراعيها:

ولراعاه على الثانيين

فيهما النشوة واللحنة

ثم تقول في ختام أنشودتها:

راهب الأسس أنساه

كيف أضلته أحاسيسه

ما حياة الدهر ما الله؟

إن أنا أصبحت تاييسه

وهوى في ركبته من تاهوا

وهبطت الخلد قدسه

من الجلي أن الشاعرة تحكي بالأنثى «تاييس» التي
تتفجر بالمتناقضات ولهذا كتب لها الانتصار أما الراهب
الذي يرتبط بالموقف الساكن الثابت فقد انهزم وكتب عليه
التيه.

إن تذكر «تاييس» في سياق الحديث عن الرهبان لم
يجيء مصانفة، بل كان ذا صلة قوية بما أشرت إليه فيما
سبق من أن الذات التي ينطوي عليها ديوان شاعرتنا،

ذات انشوية نارية. لقد رأينا فيما سبق عشق هذه الذات لللاثم والجحود والكران، إنها ذات تسعى للتناقض وتلبي الخضوع لموقف واحد ثابت، بل تتحرك في حرية بين الصالة الوجودية وضيقها، وهذا بالقطع، ما ميز «تاييس» التي اختلطت عن الراهب الذكر. إنه اختلاف يوازى اختلاف «الأناء» الشعرية عن نظيرها الذكر.

ذكرت في البداية أن صوت الغضب الذي تنبّهت في هذه الصفحات بعض تجلياته، يمثل نغمة حادة ترديد

اصدئها في ديوان شاعرتنا الكبيرة الذي تسيطر عليه نغمة الشجن الهادئ، بيد أنه ينبغي علينا ألا نعزل بين النغمتين، لأننا حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية لا نتلقى كل نغم على حدة، بل نتلقى تفاعل الأنغام والأصوات. أريد أن أصل من وراء ذلك إلى القول بأن الشجن الرومانسي لشاعرتنا، ينبغي أن يقرأ في ضوء تفاعله مع صوت الغضب، وعندئذ قد نتخطى عن بعض الأحكام التي كانت تطلق على شعر نازك الملائكة.

الهوامش:

(١) ديوان نازك الملائكة، بيروت دار العودة، ١٩٧٦، المجلد الثاني ص ٤٨.

(٢) نفسه، المجلد الأول ص ٥٩.

(٣) نفسه، المجلد الثاني ص ٥٩.

(٤) نفسه، المجلد الثاني ٨٢.

(٥) نفسه، المجلد الثاني ص ٥٩.

(٤) نفسه، المجلد الثاني ٨٢.

(٥) نفسه، المجلد الثاني ٥٧٠.

(٦) نفسه، المجلد الثاني ٨٨.

(٧) نفسه، المجلد الثاني ٤٢.

(٨) نفسه، المجلد الثاني ٩٦.

(٩) نفسه، المجلد الثاني ١٥٢.

(١٠) نفسه، المجلد الثاني ١٦٥.

(١١) نفسه، المجلد الثاني ٤٠٧.

(١٢) نفسه، المجلد الثاني ٤٨٧.

(١٣) نفسه، المجلد الثاني ٤٨٦.

(١٤) نفسه، المجلد الثاني ٣٥٣.

(١٥) نفسه، المجلد الثاني ٤٧٤.

(١٦) نفسه، المجلد الثاني ٥١٣.

(١٧) نفسه، المجلد الثاني ١٩.

(١٨) نفسه، المجلد الثاني ٢٤١.

(١٩) نفسه، المجلد الثاني ٣٥٠.



ذكريات عن عاشقة الليل

وهي أول شاعرة في عهدنا تكتب ديواناً فيه شعر عاطفي (ديوان عاشقة الليل) فيه جراءة نظيفة صابغة في الإعلان عن عواطف فتاة نقية طاهرة مشهورة. هذه الإنسانية العميقة الثقافة رائدة الشعر الحديث تملك صفاء نفسياً كالأطفال ونضجاً عقلياً كالحكماء وولاء وصراحة وطيبة كما نريد للإنسان أن يكون.

كنا نلتقي، هي وأختها إحسان وشفيقتي نعمت وأنا، أسبوعياً في يوم وساعة محدداً، واللقاء كان على شاطئ دجلة وعلى أحد المقاعد الخشبية الممتدة على طول جرف الشط. لم يكن يرقنا عن ذلك الاجتماع الأسبوعي غير سوء الطقس. في تلك الجلسات، نستعرض ما قرأنا ونناقشه ويتبادل الآراء. نقد ونطلسف على قدر طاقتنا مفاهيم الحياة وتقبل الإنسان لها (ومعاناته). واضمح

أعرف نازك الملائكة منذ فترة الصبا الأولى البعيدة. كانت أختها إحسان صديقتي ومن خلالها تعرفت على نازك ومراراً الأيام تقاربنا ولا تزال نازك، أطال الله في عمرها، صديقة مقربة جداً.

نازك إنسانة يندر وجود شخص مثليها. إنها حالة إنسانية خاصة من حيث الولاء والمحبة والعطاء والثقافة والصراحة والفكر والمهبة، سبقت عصرها فلا أعرف فتاة عراقية بصورة خاصة أو عربية بصورة عامة تملك من الحس القومي العربي ماتحمله نازك نون التفكير في أي مرئود شخصي.

شاعرة الوطن العربي الأولى. ولست أنا من يقيم هذه الأمور لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى، الشاعرة الأمم ولم تظهر في المجتمع العربي حتى الآن أية شاعرة مكانتها كمكانة نازك.

الآن حين اذكر كلمة معاناة. فاية معاناة كانت تمر علينا ونحن لا نعترف بالحياة إلا من خلال القراءة وكانت نأزك طليما أكثر منا دراية بتفهم ما نقرا وكذلك كنا نجتمع لنمضي النهار بطوله في أحد البيتين دون تحديد مواعيد ثابتة لذلك بل نترك ذلك إلى ظروف مساحن عليه وحاجتنا إلى الحوار.

وكان المجتمع العراقي ينقسم إلى عالمين عالم الرجال وعالم النساء وفق وجود عالم مختلط بين الجنسين ولم يخالف هذا الوضع إلا قليل من الفتيات اللاتي دفعن من شخصهن شذوية يصعب تسليتها أو يقض الطرف عنها من قبل المجتمع فالفتاة المحافظة كانت محترمة معززة مكرمة في مجتمع لا يهترم (الفقيات) كما كانت تسمى الفتيات اللاتي تضطهن الحدود المرسومة لتحركات الفتيات.

اجتماعنا على شاطئ النهر كان تحدياً للآخرين فالاجتماعات في البيوت هي الشائعة ولأن اجتماعنا (النهرى) لم يدر يوما عن اقاريل أو نائمة أو اغتياب، بقى الاحترام مراقفاً لنا وعلى كل هذه الامور لم نحسن



نازك المالكة

يوما بوجودها لأننا لم نخالط فتيات هذا النوع من النفسية.

ومرت السنوات ودخلت نازك الجامعة ثم تلتها اختى وبعدها دخلنا الجامعة، إحسان وأنا. حينما أصدرت نازك ديوانها «عاشقة الليل» وفيه شعر عاطفي لم نسالها أبدا إذا كان ذاك حباً أم تفزلاً بالحب احترمتا خصوصياتها، ولم يفعل جمهور قرائها ذلك. مرت سنوات أخرى ونخرجت نازك من الجامعة ثم سافرت إلى إنكلترا للحصول على الدكتوراه ولكنها لم تتحمل وحشة الغربة فاكثفت بالمجستير.

كتبت لي نازك حينما كنت أدرس في لندن ١٩٥٨ لتخفف عني الشكوى من الإحساس بالغربة «أنا أراك مستوحشة ولكن الوحشة شيء لا بد منه يا عزيزتي، كننا احسننا بها عندما سافرنا وتفرينا.

ليتنى أحذثك عن الغلق الذي عانيت به أنا في لندن ١٩٥٠. تصوري إننى لفرط وحشتى أصبت بالزائدة الدودية وأناواقفة حتى اليوم بأنها لم تلتهم إلا لأننى كنت مستوحشة خائفة فبالله عليك يا صديقتى، قاومى كل شعور بالوحشة واسحقه سحقاً.

ثم تنصحنى بزيارة الأماكن الأثرية والاستمتاع بالطبيعة الجميلة كان هذا بعد سفرى إلى البصرة لأسكن هناك، ومنذ ابتعادنا عن بعضنا ومكوث كل واحدة منا فى مدينة مغايرة بدأت المراسلات بيننا.

وخلال إقامتى فى البصرة كنت أغامرها لأصطاف فى لبنان أو أوروبا وأمر على بغداد فى الذهاب والإياب وفى طريق العودة أمكث لفترة قصيرة فى بغداد التى كنت أعبدها وهنا يتاح لى اللقاء بالصدىقات وعلى رأسهن فائزة وإحسان، نهر دجلة كان مأواه يخب فى أواخر الصيف وتظهر بقع من أرضه لتسمى (جزيرة). كان سكان بغداد يستفيدون من انحصار الماء هذا لينبؤا (عشمه) من الحصار على الجزيرة ويمضون أوقاتاً للسياحة أو للاستمتاع بأن يكون الفرد محاطاً بالماء، كان لآل الملائكة (جزيرة) جميلة تصل إليها من الشاطئ بأن تخوض الماء الفضل وتحمل معنا مأكلاً ومشرباً وبعض الأغذية.

كانت فائزة تحمل معها عودها وحينما يحل عليها الطرب تمتصن عودها لتعزف وكانت أغنية (الظلم ده كان ليه) لعبد الوهاب من الأغنيات المفضلة لديها، أما من المغنيات فكانت ليلي مراد مطربتها المفضلة وكم سهرنا إلى مطلع الفجر فى تلك الجزيرة ثم يأتى أهل نازك لينقلونا إلى البيت ليلاً أو صباحاً أو فجراً حسبما نكون قد أمضينا من وقت وسط ليله الجميل.

ولا أزال إلى حد الآن أطرب وتمتع عيئى عندما اتصور فائزة تمتصن عودها وتغنى بمسوتها للعذب الحنون.

لم تكن فائزة تأخذ الأمور على شكل هوايات بل إنها درست العهد فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد على يد الأستاذ الشريف محبى الدين وكذلك دخلت فرع التمثيل والمسرح لكثيرة ما فى هذا الفرع من المواد التحقيقية كتاريخ المسرح والميثولوجى اليونانى وشكسبير وأعلام المسرح العالميين. درست القسم النظرى من المواد أما التطبيقى وهو التمثيل، فلم يجزئ أحد أن يعرض للفكرة على فائزة لأن الممثلات آنذاك وفى ذاك الماضى البعيد كانت لهن سمعة غير مريمة وليس كما هو الحال الآن فالمثلة فى العراق الآن موهبة محترمة فى الدولة وعدا ذلك فهى فتاة والفنان محترم جداً.

حينما أقارن بين تقاليد المجتمع العراقى ورفضه ونحن فى عهد الصبا وبين انفتاحه المقول اليوم أحس كم ظلمنا وأمعنا.

بعد البصرة سافرت أنا إلى بريطانيا لأدرس اللغة الإنكليزية وكان هذا علماً يربت به بترى للسنة الدراسية وأنا مدرسة لا يحق لها أخذ أجازات أثناء شهور الدراسة. أما الأسباب الحقيقية لتترك البصرة فهو الوضع السياسى السيمى الذى ساد العراق بعد ثورة ١٤ تموز وحكم عبدالكريم قاسم الذى قلب الأوضاع ولكن ليس إلى الأفضل ومع كل انحصار عن الضحايا السياسية كان الضغط السياسى يقع على الجميع. تتجانبهم الأحزاب للانتماء إليها وأنا بطبعى لا أحب الالتزام السياسى أحسه قياد يكيل حريتى التى لا بدل لها فى حقوق الإنسان.

أما فائزة فقد أعلنت عدم رضاه عن ذلك العهد وهى الملتزمة بالقومية العربية ولا ترى بديلاً لها خلاصاً

للإنسان العربي مما أثار سخط الجماعة صاحبة السيطرة على الحكم في بغداد.

كتبت إحدى الصحف أنها تهدد نازك بالموت إذا استمرت على موقفها، فتركت العراق إلى لبنان وكذلك جئت أنا بعد أن زرت أميركا بعد إنكلترا انتظارك لما سيطر من أحداث تعيدني إلى العراق ولكن أميركا أوحشتني وعرفت أنني لا أستطيع العيش إلا في المحيط العربي.

وصلت بيروت وأنا لا أدري ما هي المحطة التالية وما كان أبي يسكن بيروت آنذاك فقد مكنت في بيته مع زوجته التي هي ليست أمي.

عدت إلى لقاء نازك الغالية وكان وجودها أمراً مهما بالنسبة لي.

سكنت نازك في بانسيون في رأس بيروت وكنا نلتقي دائماً وشككت لي من الحرية فهي وحدها وكل أمها في بغداد فحنت إلى البيت مع خولها من العودة وما ينتظرها هناك.

أنتكر ولا يمكن أن أنسى ليلة رحيل نازك عن لبنان. ذهبت إلى البانسيون لسماعتها في أمور السفر وكانت متعبة خائفة لا تدري إن كان قرارها بالعودة هو الأفضل.

في تلك الليلة التي سهرت فيها مع نازك في ذلك البانسيون المعروف رأيت نازك تجلب أكراماً من الأوراق تضعها في المرأض وتشعل النار فيها وحينما يحيلها الحريق إلى السواد تسحب السيفون عليها فتختفي وتنتزل إلى حيث الغالدورات .

كانت تلك الأوراق مذكراتها. رأيت بام عيني نازك الملائكة الشاعرة للفخس في الوطن العربي ورائدة الشعر الحر والحدائق تحرق مذكراتها أمامي لتختفي إلى الأبد. فقد كانت نازك تخشى من وصول المذكرات إلى المسؤولين آنذاك في العراق لأنها كتبت فترة بقائها في بيروت، ما دار في ما جسدنا وهي بعيدة وما حان وقت الاقتراب والعودة لم تدر ما تفعل بهذا الذي كتبت بيدها ويهدد حياتها.

واختلفت معالم التكريات. ولا أدري إذا كانت نازك ستزجج من يجرى بهذا العمل الذي قامت به أمامي ولكني أدري أنه من صالحتها لأنه يصور تماماً أهمية نازك الشاعرة العراقية كموطنة عربية ملتزمة بقوميتها ولا أمر آخر يهمها كفتاة جميلة رشيقة أنيقه لبقة مثقفة مبدعة.

عادت نازك إلى العراق في أواخر ١٩٦٠ ويدي على قلبي خوفاً عليها.

هنا بدأت نازك التزامها الديني بعد أن أصبحت وحيدة بعد زواج أخواتها وإخوتها ورواة الدنيا فلم تجد من تعتمد عليه غير الله فأسلمته قيادها وكتبت لي عدة رسائل تحدثني عن راحتها النفسية لإيمانها بأن الله لن يخذلها وليس غيره من يمكن الاعتماد عليه.

وبعد عدة رسائل أخبرتني أنها خطبت للدكتور عبدالهادي محبوبيه وتزوجت ولذلك انشغلت لفترة عن الكتابة أقصد الرسائل.

ثم أخبرتني أنها حامل وتنتظر مولودها الأول. كتبت عن كل ذلك بفرح وغبطة ثم انتقلت إلى البصرة حيث عين

مشيئة الله يضعف فيها المقدرة على المقاومة الذاتية
واتخاذ القرارات التي نجابه بها مشاكلنا الشخصية.
كانت تزداد ضعفاً واستسلاماً للأيام وحروبها.

أنا أرى أن نقطة التحول هذه في حياة نازك كانت
سبباً رئيسياً في تغيير نمط تفكيرها وإبداعها وعطائها.

وتسأل الجميع لم لا تكتب نازك؟ كيف تصمت
نازك؟ الشاعرة الباهرة الرائدة، ولكن لكل عطاء مهما
كان زخمه وقت يخف زخمه وتعددت الأسباب لكن ليس
من مبدع استمر عطافاً بالزخم الذي كان عليه إلا وهناك
سبب خارج عن إرادته وهذا أمر طبيعي.

لقد أعطت نازك الأدب العربي كثيراً من الأعمال
الإبداعية الرائدة العميقة.

بدأت حروب لبنان وتوقفت نازك عن العمل
للاصطيااف ولكن رسائلها لم تتوقف وهكذا كنت طوال
فترة معرفتي بنازك لتتلقى أو تتراسل وهذا إغناء لحياتي
إذ أعرف نازك الرائعة هذه المعرفة العميقة الطيبة
للمنون.

عدت إلى العراق سنة ١٩٨٥ وعرفت أخبار نازك من
أخواتها ثم عانت نازك فجأة إلى بغداد بعد أن غادرت
الكويت نهائياً سنة ١٩٨٨ كما أتذكر، لم أرها لأني
غادرت العراق إلى أميركا بدعوة ولم أكن أظن أنني
سأفكر في العودة إلى الوطن إلى الآن ولكني كلمت نازك
مراراً في الهاتف وكانت متعبة مريضة تحتاج لعناية
كبيرة. زوجها معها يهتم بها اهتماماً شديداً أما براق
ابنها فهو يدرس في أميركا.

زوجها عميداً بجامعة البصرة وهي مدرسة هناك ولكنها
جربته بالواجبات الكثيرة الملغاة عليها كسوزلة عن بيت
وظل بمدرسة عدا الأمم وهو الشعر الذي قل نتاجه
لانتصافاتها الحياتية.

زاد اعتمادها على الدين ووجدت في حديثها كلاماً
أكثر من كلام المؤمنين. إنه كلام المتحيين الذين يزداد
تمسكهم بالدين ويعطون الغير للإمسك به.

أظن أن هذه الفترة كانت الأصعب في حياة نازك
لأنها انتقلت إلى الكويت حيث درست هي وزوجها في
جامعة الكويت وزالت حاجة ابنها (براق) إلى رعايتها
وهي الغريبة ويريد الناس منها أن تستمر في عطائها
الشعرى. وفي بعض رسائلها أخبرتني أنها صارت
تحس أن الشعر يبتعد عنها لأنها لا تستطيع الإمساك به
ساعة يأتي إذ تكون مشغولة بأسور لا يمكن تأجيلها:
بيتها وظلها. وكأي إنسان معرض للأمراض زاد ضغط
الأيام على نفسية نازك فارتفع ضغط الدم عندها
واحتاجت إلى رعاية. كان زوجها المحب يوفر لها اللذر
الذي يستطيع ولكنها المرفهة المساسة كانت بحاجة إلى
وقت وراحة والقرابات حياتية أقل.

كانت نازك تأتي لتصطاف في لبنان. تلقى لقاءات
كثيرة أحسست فيها باندافعها الديني الذي يزداد كلما
ازدادت الحياة تعقيداً في يدها.

وكم حدثتني عن وجوب اهتمامي بالدين لأنه المنقذ
الوحيد على حد تعبيرها ولم يكن رأيي من رأيها فالإيمان
أمر مهم ومريح ولكن كثرة الاعتماد على اللذر تضعف
قوة النفس والإرادة، فإن نترك كل شيء للذر ونهروه بانه

بعد سفرى من العراق عرفت أن الدولة كرمتها وسهلت أمر استلامها الراتب التقاعدي، ولكن المرض اشتد عليها وهي الآن تمالج في عمان على حساب الدولة. شفاها الله وجمعني بها وهي تلك النازك التي أعرف الملوحة حباً ووفاء وشهامة وطهرانية وتقاء يندر وجود هذه المواصفات عند أي إنسان آخر.

ويشال الناس لم مرضت نازك؟ واتعجب لسؤالهم. اليس كل الناس معرضين للمرض؟ ولكن مرض نازك طال ولم يستطع طبيب أن يشفيها وأنا أدري أن سبب مرض نازك هو رهافة حسها الشارقة فهي لا تتكلم لهومها الخاصة بل لكل الناس وخاصة لأحداث الوطن العربي، يؤيد ابنها براق عنها وهي تحب إلى حد العبادة ولا تريد له أن يقطع دراسته ويهوى إليها مضيئاً بمستقبله العلمي ومسؤولياتها التي ما كان يجب أن تكون مسئولة عنها وهي الموهوبة التي لو انصفتها الأيام كانت مضومة مدلة مائياً على الأمل.

قالت لي في إحدى رسائلها عن حبها للأطفال (إنني قبل أن يولد لي طفل أحبه، شديدة الحساسية تجاه الأطفال ولذلك كانت اللصتان الوحيتان اللتان كتبتهما سنة ١٩٥٧ و١٩٥٩ متعلتان بالأطفال فإن (ياسمين) طفلة من اقاربى، وياسم يطل (منصدر اللز) طفل أيضاً فالطفولة تهز كياني هزاً عنيفاً حتى إنني عندما كتبت (منصدر اللز) قضيت ليالي كثيرة أتذكر موته وأبكي في الفراش مع أنني ابتدع شخصية ابتداءً فلا أعرف في الواقع أحداً يمت إلى هذه الشخصية التي صورتها قصتي وأنا منذ ولادة طفلي الحبيب (براق) قد أصبحت شديدة التأثر بكل ما يتعلق بالأطفال وما أسرع ما تنهمر دموعي)

الحديث عن نازك كثير ولكنه يتمحور حول شخصية نازك المبدعة والصديقة الفريدة النوع.

امتدت صداقتنا عمراً ونحن نزداد قرباً مع البعد الذي يفصل بيننا فوائها ليس له مثيل ومقدرتها على الحفاظ على الصداقة نادرة وكانت تنصني كلما قرأت قصة لي أن أترك الحزن جانباً وأفرح وهي نفسها تدعى الفرح وأنا أدري أنها متعبة ولكني لم أقل لها هذا فلتتوهم أنني أعطيها فرحة سعيدة إذ كانت تريد ذلك مع إنها بلغت لي في بعض رسائلها عن متاعها وخافت أن ينسكب هذا على نتاجها الشعري فيتوقف.

للوم لا يقع على ظروف نازك الخاصة ولكن على المجتمع العراقي والعربي بصورة عامة.

كان للمجتمع العراقي في تلك الفترة الزمنية البعيدة قاسياً ظالماً رخصت نازك له وحرمت نفسها من الأفراح حتى البسيطة منها. قست نازك على نفسها وظلمتها وظلم النفس للنفس مروج ومعدب كأنما لا تكفي قسوة الحياة نفسها لنضيف إليها قسوة الآخرين على تقييم تصرفات الناس. فمن أين يأتي الفرح ونحن مساطرين بهوم الذات، وهوم الآخرين وهوم الوطن وتقلبات أوضاعه المفجعة التي لا ترحم معها حاولنا إيجادها عن عيوننا، خاصة للبعدين المرفقين الحساسين الذين صارت هذه الهوم مادتهم للكتابة ولو عالجوها باستعارة كل رموز الدنيا وأساطيرها.

قفي عبارات واضحة وصريحة تشكر لي نازك سنة ١٩٧١ من نضروب الكتابة عندها (أنا لم أصد أحب التحدث عن نفسي وعن الحياة وكان كل شيء قد أصبح واضحاً بحيث لا يحتاج إلى تفسير وتناول. هذا ولك أن

أحد قادر على الإجابة عنها. هي لم تميز نفسها عن
الأخوات لكونها شاعرة كبيرة وكان يجب أن تفعل ذلك.

غير المبدعات أو المبدعات القليلات الأهمية لم يخفن
على سمعتهن فهن لا يملكن ما تملك نازك من مكانة
واحترام وشهرة ومواهب فعلام يخفن؟ ونازك اتعبتها
شهرتها ومكانتها المميزة فدفعت ثمناً بامطأ لهذه المكانة
والشهرة. وتتساءل بعد لم مرضت نازك فترات طويلة؟
ولم قل نتاجها؟ لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى
الشاعرة العربية الأولى ذات المكانة المحترمة في مجتمع
يستعمل ميزان الزئبق في تقييمه لمكانة الآخرين.

تعلمى أنتى تركت الشعر قبل أن آخر قصيدة لى تحمل
تاريخ سنة ١٩٦٩ ولا أدري متى سارجع إلى الشعر
ولكن لا أدري فى الألف ما يبشر بذلك وأعود بالله من
البرودة والصمت).

عاشت نازك فترة صباها وما تلاها متمسكة بكل
مفاهيم المجتمع. وكان ديوانها عاشقة الليل والتعليقات
عليه أكبر دليل على ذلك إذ نلاحظ بعد ذلك أنها بعد
صدور ذلك الديوان لم تكتب الشعر العاطفي وانكبت على
العمل وحاولت كل جهدها مسح مظاهر الماطفة من
نفسها ولكن هل المظاهر هي الأعماق؟ وهل كان إلقاء
هذه المظاهر قادراً على إلقاء ما فى الصميم؟ أسئلة لا





نازك الملائكة خنساء القرن العشرين

يتحدث فيه عن نازك الملائكة، صدره بقوله: (طالما راودتني فكرة الكسابة عن نازك الملائكة، فنازك الملائكة ليست مجرد شاعرة ظهرت في العصر الحديث، بل هي شاعرة رائدة تعد في الطليعة من الشعراء العرب المعاصرين نساء ورجالاً) ساهمت مع الشمرقاوي، وعلى أحمد باكثير والسياب والبياتي وصالح عبد الصبور وخليل حاوي في كتابة القصيدة الجديدة، وتقدمت هؤلاء بكتابتها النقدية التي دعت فيها إلى تجديد الأشكال الشعرية، وشرحت الأسس التي يقوم عليها هذا التجديد). وقد مثل لذلك بقصيدتها عن (الزائر الذي لم يجئ) وفيها كثير من الرموز الغامضة التي يصعب حلها على الكثيرين، ولكن عبقرية الأستاذ استطاعت أن تجلي غوامضها، فبدت روعة القصيدة... فكانت أول ثمرة

هذا لقب أطلق عليها الناقد الأديب (مارون عبود) وذلك حينما صدر ديوانها (عاشقة الليل) وكان لصدوره ضجة بين الأقباء، فقد ذكرنا أن النقاد هموا لنقده والتعليق عليه، وكان مما ذكره عنها هذا الناقد قوله: (هذه خنساء جديدة، ولكنها خنساء مثقفة، تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الفاسر، تلك التي نويت شعرها دعوماً على أخويها.

وهذه استجالات عواطفها شعراً جزيئاً كثيلاً... فهناك الشعر الذي لا يموت؛ ولو أصبح لي أن أتمثل بالنايفة. لقلت لنازك الملائكة: أذهبي فانت أشعر، من كل ذات شيين...^(١).

هذا. وبالأمس القريب طالعنا صحيفة الأهرام الفراء بمقال متبع للأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي

جنتيها من هذا المقال... أما الثمرة الثانية فهي ما نكره
عن الدكتور لويس عوض بأنه أول مَنْ دعا إلى تحطيم
عمود الشعر القديم، وإطائنا كانت نازك الملائكة تدعى
أنها الرائدة الأولى في (قضية الشعر الحر) وأثبتت ذلك
في كتابها (قضايا الشعر العربي المعاصر) وبرزت هذا
الادعاء بأنها في سنة ١٩٤٧ نظمت قصيدتها عن
(الكوليرا) بالأسلوب الجديد، وأرسلت بها إلى مجلة
العربية ببيروت فنشرتها، وأشادت بها، فطمع ذلك في
قولها^(٣). (وكننت كتبت هذه القصيدة أصور بها مشاعري
نحو الشقيقة مصر خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد
حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات
الموتى من ضحايا الوباء، وقد ساءلتنى ضرورة التعبير
إلى اكتشاف (الشعر الحر).

وبسواء كانت هي الرائدة الأولى لهذا النمط أم
سواها، فلندع ذلك الآن لنستمع إلى القصيدة وهي:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدئ الأبناء

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعمر تضطربه

عزير يتدفق يلتمسه

يتعمر فيه صدئ الآهات

في كل فزاد غليان

في الكوخ الساكن أهدان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يهكم صوت

هذا ما قد يرقه الموت

الموت - الموت - الموت

يا عزير الفجر الصارخ ما فعل الموت؟

طلع الفجر

أصغ إلى وقع غمط الماضين

في صمت الفجر انظر ركه الباكين

عشرة أموات - عشرون

لا يحصى أصغ لمباكيننا

موتى موتى ضاع العدد

موتى موتى لم يبقَ عهد

في كل مكان عس يدبه مجنون

لا عظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كله الموت

الموت - الموت - الموت

تشكو البشرية ما فعل الموت

الكوليرا

في ليله الرعب مع الأضداد

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دوا،

استيقظ داء الكولير

عقد يتدفق موترا

هبط الرادى المرح الرضاء

يصرخ مضطربا مجنوننا

لا يسمع صوته الباكينا

ليس كل مكان خلقه مخلبه أحدا

ليس كوخ الفلاحة.. ليس البيت

لا شيء.. سوى صرخاته المرحه

المرحه.. المرحه.. المرحه

ليس شخص الكوليرا القاسي يتقم المرحه

الصمت مزيج

لا شيء.. سوى رجع التكبير

حتى غفار القبور لم يبت نصير

الجانب مائه مؤذنه

الميت من سيولته

لم يبت سوى لوح دافير

الطفل بله أم أو أبة

يكره من قلبه ملجئه

وغدا لأشكك سيلفقه الداء الشرير

يا شيخ الرخصة ما أبقيته؟

لا شيء.. سوى أضران المرحه

المرحه.. المرحه.. المرحه

يا مصر بصري مرقه المرحه

هذه هي القصيدة التي شرقت وغربت والتي نظمها
الشاعرة لتصوير مشاعرها نحو مصر الشقيقة حيثما
حل بها وباء الكوليرا، وقد جارات فيها التعبير عن وقع
أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من الضحايا

الأبرياء، كما صوّرت الأحران التي عمت البلاد وشردت
المعابد، سواء في تلك ساكن القصر وساكن الكوخ.

تري مَنْ سيحفر القبور وقد مات حطار القبور؟ ومن
سيؤنن للصلاة وقد مات المؤننون؟

ومن سيمندب الموتى وقد مات الندابون؟ الكل إلى
زوال، ومن لم يمت اليوم سيموت غدا.. وهكذا ذكرتنا
خنساء، هذا الزمان بقول الجارح:

إذا برح الطبعة الحديث فقل له

يد المرحه أضرم من يديته وأبرع

ولكن الفتى ماخرو، وماخرو طبيبته

وعافده من بعده والصميح

وفي سنة ١٩٤٩ ظهر ديوانها الثاني (شظايا ورماد) وفيه
القصيدة، وكان لظهوره خبطة في الأوساط الأدبية فقد
وقف الناس حياء ما بين مؤيد ومعارض، على نحو ما
نرى دائما وأبدا بين أنصار الجديد وأنصار القديم، غير
أن موجة الجديد كانت عارمة، فاضت فصادته تتوالى
على الصحف والمجلات، وهكذا سارت القافلة حتى رأينا
في العام التالي دواوين جديدة لبعض الشعراء، منها
ديوان (ملائكة وشياطين) لعبد الوهاب البياتي،
وأزهار وأساطير لبدر شاكر السياب، ومن ناحية
أخرى، وجدت هذه الحركة من يساندها ويتعصب لها
حتى شنت طريقها بين الأبناء.

ثم ماذا؟ ثم إن أستاذنا قد أشار في مقاله إلى أن
نأزك الملائكة مثلها في ذلك مثل سواها من الرواد،
ولكنها فضلتهم جميعا بما انفردت به من الدراسة
النقدية التي دعت فيها، إلى تجديد الأشكال الشعرية،

وشرحت الاسس التي يقوم عليها هذا التجديد الذي تدعو إليه.

والواقع أنها اكتسبت شهرة واسعة بهذه الدراسة التي نراها في كتابها (قضايا الشعر العربي المعاصر) فإذا استثنينا ما يذكر أحياناً في مقدمات بعض الدواوين، فإننا لا نرى كتاباً كاملاً لأحد الشعراء يتحدث عن هذا الاتجاه قبل صدور كتابها هذا.. غير أننا نعود فنقول: هل التزمت نازك الملائكة بما قررت ودمت إليه في هذه الدراسة؟

وقبل الإجابة نطرح سؤالاً آخر: أين خنسائنا من خنسائ الزمان الغابر؟ تلك التي أبيضت عينها من الحزن على أبيها وأخوها صخر و معاوية، وما زالت تبكيهم حتى بعد إسلامها، وإلى ذلك يقول الأستاذ أحمد حسن الزيات: (... وكسان في الظن أن تُهتَه الخنساء دموع الجزع على أبيها وأخوها تحزناً بالإسلام وعزواً عن سنة الجاهلية، إلا أن وجئها على صخر كان فوق الصبر وفوق العزاء، فما زالت تبكيه وترثيه حتى أبيضت عينها من الحزن وكانت تقول: كنت أبكي له من الثار واليوم أبكي له من الثار)، ويقول في بعض شعرها عنه:

إلا يا صخر إن أبكى عيني

فقد أضحكني ربنا طريداً

دعته بكاءً خاطبته وأنت همي

فمن ذا يدلع الخطبة الجليل

إذا تبحر البكاء على قسيل

رأيت بكاءك الحسن الجميل

وإذا سلمنا بأن نازك الملائكة من الرواد الأوائل، فلن نسلم لها بادعائها أنها الرائدة الأولى وإن قصيدتها عن (الكليلا) هي أول قصيدة حرة الوزن؛ إذ ليس من المعلوم أن تُنسب مثل هذه النقلة للفرد واحد، سواء كانت هي أم سواها.. فهذه الحركة من غير شك لم تترك فجأة بل إن ظهورها يرجع إلى عوامل كثيرة، تاريخية واجتماعية ونفسية، والشاعرة نفسها تعترف بهذا، تلح ذلك في قولها: (إن حركة الشعر حسيطة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث شائنا في تلك شأن سائر الحركات المجددة التي تتهب اليوم في حياتنا في مختلف المجالات) وأكثر من ذلك، فقد قدمت لنا في دراستها النقدية - بعض الأسباب التي ساعدت على ظهور الشعر الحديث: منها النزوع إلى الواقع، والميل إلى الامتثال لكي يثبت الشاعر ذاته وفريته، والنفور من القوالب الجاهزة على نحو ما نرى في الشعر القديم، كما أصبح الشاعر يميل إلى تمكين المضمون في الشكل.

و القصيدة التي تتكئ عليها الشاعرة في دعائها وهي قصيدة الكليلا قد نطقت في أوائل شهر كانون سنة ١٩٤٧ وبعد أسبوعين أو ثلاثة ظهر ديوان بسير شاكور السياب (أهازج ذابلة) وبها قصيدة من الوزن الحر. فهل هذه اللمة تكفي لأن يقتنع السياب بهذا الاتجاه، ويغير مسار شعره على هذا النمط الجديد؟

على أن الأستاذ أحمد عبيدالطعي حجازي قد أشار في مقال إلى أن الدكتور لويس عوض هو أول من دعا إلى تطعيم عمود الشعر القديم في مقدمة أحد دواوينه.

وبذلك حسم هذه القضية.

الملائكة . بحزنها وكتابتها ورفضها الحياة . عن سواها
من الشعراء المعاصرين؟

كلا. فإن الحزن عندها لا ينبع من إحساس بالمرارة
مثلا لواقع اجتماعي شاذ يدعو إلى الأسى كالذي كان
عند صلاح عبدالصبور، الذي يعتبر الحزن في شعره
المحور الذي يدور حوله، فإن الحزن عنده موقف متميز
بسبب البيئة الاجتماعية التي غزت طفلا وشابا وياقعا
والتي تمنى ما تمنى من قسوة الحكام، وبهذا استطاع
أن يكون لنفسه شخصية فنية مستقلة.

أما فنازك الملائكة فقد يكون مرد حزنها إلى حب
فاشل أو حنين إلى عهد الطفولة وما هي ذى قد أشارت
إلى الموقف الأول بقولها:

وهيكلك أهداه ضبابه السنين

ورضته الماضي إلى صبره

ألقت عليه من شبابيه الحزين

أهزأته قلبه تاه في زعمه

وتقول في الموقف الثاني :

أسفا ضاعته الطفولة في الماضي

وشابته أرواحها عن ميرته

وهي لو تعلمين أحلم ما يملكه قلبه

وما راحه ميرته

ولو تصفحنا دواوينها فإننا لا نرى غير هذه الكتابة
والحزن ورفض الحياة؛ استمع إليها وهي تصف قسوة
الأيام حتى على الأموات فتقول في مناسبة غريق.

يا رياح الليل رثقا بالزنا

واهدأي لا تقلق جسم الفريقت

عشبه ما مرتقه أبدى الحياة

أما القضية الثانية فهي موقف الشاعرة مما ذكرته
في دراساتها من الأسس التي يقوم عليها هذا التجديد،
بمعنى هل التزمت الشاعرة نفسها بما قررت وهدت إليه؟
ونقول في الجواب إنها التزمت بذلك بكل دقة ولكن في
الشكل دون المضمون؛ فهي في شعرها قد تخلصت من
قانون البحور الكاملة وتبوءها، واتخذت شعر التفعيلة
أساسا لنظمها شائتها في ذلك شأن أكثر الشعراء
المحورين من عيه القافية؛ فإذا أرادت أن تنظم قصيدة
من بحر الكامل مثلا، وتفعيلاته: (متفاعلن) ست مرأت قد
تلكي بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث بصحب
مقتضيات القصيدة، كما في قولها:

وهناك في الأصمات نرس، واحد

مجزت بلادته النساء، عن النهر

نرس، رهيه بارد

بلغة السغار

يدعى عذر

أواه لو ضدم الجدران!

أما المضمون في قصائدها فظل على حاله إلى حد
كبير؛ فهذه الكتابة وهذا الحزن، وهذه النظرة للقائنة التي
تلصها في دواوينها ليست من إبداعها؛ وإنما هي نظرة
وجدانية قديمة قدم الشعر العربي، نراها ماثلة في شعر
الزل، وفي شعر التصوف، وامتد بها الزمن إلى وقتنا
هذا، والشاعر المجدد هو من كان مجيدا لا مقلدا بمعنى
أن يكون له موقف مستقل تجاه (الكون والحياة) بحيث
إذا ذكر الموقف يذكر صاحبه أو نظيره إن كان له نظير،
فالجياقي مثلا نرى في شعره (النزعة الإنسانية) وبها
عرف و الفيتوري كان مغموما بـ (القضية الأفريقية)
وغيرهما بغير ذلك من المواقف... فهل تميزت نسازك

فليكن منك له قلبى صديق

ثم استمع إليها وهى تضيق ذرعاً بالحياة ومسيها

فهم تبكى على مفارقة الدنيا

وقد عشت فى صهاها غربا

إنها أبها المصيبة مأساة

تثير الأسى وتبكى القلوبا

فاحتقرها، وسرّ إلى عالم اللوات

يا قلبى الرقيق، طوبى

إن شأك الملائكة لا ترى فى الحياة بارقة أمل، ولا
يرجى منها نعيم، ومن ثم فهى بأشنة مستسلمة لما تأتى به
الأقدار، وهيهات هيهات أن تخلصها الأسفار من
مأسيتها... والخلاص من الأحران بالأسفار فكرة قديمة...
فإن المحب الذى شغفه الوجد، وعذبه الصد كان يعدد لتبديد
حزنه بالأسفار... وقد استعار الشعراء المحدثون أسطورة
السندباد ليرمزوا بها إلى الخلاص من الواقع الأليم،
فالسندباد جواب إفاق، ويستطيع أن يطرده حاله حيثما
يجد لنفسه خلاصاً من ضيقه ومهموه غير أن شأك
الملائكة لم تلجأ إلى الأسطورة، وحسبها أن تنظر إلى هذا
الواقع الأليم بعين شدة استمع إليها وهى تقول:

أنا وعدى لوقى صدر البحر يا رقيق فارغى

ههنا أنتظر الآن، فنجس ليمى يطلع

هيهت الريح على البحر الجبىنى المروغ

فلتعد إلى الشاطىء الساحلى بقلبي المتفرغ

عذ إلى الشاطىء عذ، ما عاد يجلو لى البقا

ذهب البحر بأصحابى إلى عيبه الفنا

أنا وعدى أبها الملاح عرن وبكا

يرجع الزورق بى وعدى إذا جاء المساء

فقولها (ذهب البحر بأصحابى) إشارة إلى رفض
فكرة السندباد ومقدرته على التخلص، وكما لم تلجأ إلى
(الأسطورة) كذلك لم تلجأ إلى (الصورة) فى شعرها إلا
نادراً! أما (الرمز) فقد اصطغته فى شعرها، واستعانت
به فى نظمها، تلمح ذلك فى قصيدتها (مر القطار) وفيها
تقول:

مر القطار، وضاع فى قلبه القفار

وبقيته وعدى أسأل الليل الشرود

عزى شاعرى، ومتى يعود

ومتى يحبى، به القطار؟

فهى قد رمزت بالقطار الذى تنتظر مجيئه حاملاً
شاعرها، ورمزت به للحياة، فهى تريد من الدنيا أن تقبل
عليها إذا شئت لا أن تقبل لى على الدنيا لأنها يائسة
ومستسلمة (ويعد) فهذه هى شأك الملائكة، خنساء
القرن العشرين، تلك التى أدت، وانض بها الحنين، إلا
أنها لم تبلغ بذلك ما بلغت خنساء الزمان الغابرة التى
تووت شعرها مومجاً على أخويها، صخر ومهاووية.

هامش

(١) مجنون ومجنون المارون عبود ص ١٧٩.

(٢) كتاب قضايا الشعر العربى للعاصم ص ٢١.

سليمان المنذري*

صفحات من حياة نازك الملائكة

وسبعين، فندعولها بدوام
الصحة والسلامة والعمر
المديد.

والكتاب فيما يبدو ليس
سيرة ذاتية وحسب، بل
دراسة شيقة في تطور
المجتمع البغدادي خلال
القرن الحالي. تعرض حياة
شراقة بين ثنائيات تفاصيل
ممتعة للتفاعل حيّ للاعراف
والثقاليات والعادات في البيئة
البغدادية وتاريخها
المواصل عبر السنين، ولو
قدر للكاتبة أن تقدم تلك
السيدة في عمل روائي،
لأتحت المكتبة العربية
بثلاثية رائعة تحاكي في
إبداعها ثلاثية نجيب
محفوظ. وأخيل من خلال
الفصول الواحد والعشرين
للكتاب، أن الكاتبة تتحدث



صدر في مطلع العام
الجاري عن دار الرياض
الرئيس للمكتب والنشر بلندن
كتاب «صفحات من حياة
نازك الملائكة» للكاتبة
العراقية الدكتورة حياة
شراقة الأستاذة بجامعة
بغداد. وهو أحدث كتاب
يتناول بالتفصيل سيرة حياة
رائدة التجديد في الشعر
العربي المعاصر، وفيه
إضافة للكثير والجديد من
الصفحات المطوية للشاعرة،
ويكشف جوانب مفسية
لتجربة إنسانية ثرية من
خلال تتبع مختلف المراحل
التي عاشتها نازك
الملائكة، إنها حكايات تروى
سنوات العمر الجميل تتابع
فصولها ويخيل إليك أنها
عاشت ألف عام وليس نيفاً

عن ثلاث مراحل زمنية متميزة في حياة نازك الملاككة تصلح أن تتوزع على روايات ثلاث: الأولى عن الطفولة في بيت الأسرة القديمة في محلة «العاقولية» أحد أحياء بغداد القديمة، حيث ولدت للشاعرة عام ١٩٢٢ في بيت علم وأدب ونسب عريق. أما الرواية الثانية فتبدأ بانتقال الأسرة للمسكن في «الكركاة» أحد الأحياء الجديدة من بغداد وفي شارع يسمى «أبو قلاوب». وفي الحى الجميل وسط البساتين وعلى مقربة من البغلة، شهدت الشاعرة أجمل سنوات حياتها الأدبية وبخروجها للضوء. وتنتهي الرواية الثالثة عن سنوات «العقوبة» التي عاشتها في الكويت امتداداً للآداب العربية في جامعها منذ نهاية الستينيات وحتى نهاية عام ١٩٨٧، عندما عادت إلى مسقط رأسها، وقد تغيرت أحوال الدنيا وشهدت حروب الخليج الأولى والثانية. واليوم تعيش الشاعرة مع شعبها في ظل الحصار للعراق الجائر.

اعتمدت الكاتبة في جمع مادة الكتاب على إجراء الاتصالات المباشرة، وتسجيل الأحاديث عن مسيرة الشاعرة، مع أفراد

أسرتها وأهلها وأخوالها وإقاربها وصديقاتها. ولم يكن لقائهما مع الشاعرة يسيراً، نظراً لاطولتها والمرض الذي ألم بها. ولقد ولدت حياة شرارة تماماً في الإحاطة بكثير من جزئيات الحياة اليومية عن النشأة والطفولة ومراميل الحياة المتعاقبة، حتى أن الشاعرة لو أرادت أن تكتب سيرتها الذاتية لما استطاعت أن تلم بكل تلك التفاصيل الدقيقة من حياتها، لأن الكاتبة قدمت باقة ورد جمعت فيها من كل حذيفة وردة. علماً بأنها أيضاً اعتمدت على ما دونته نازك الملاككة في كتابها غير المنشور تحت عنوان «مخاضات من مسيرة حياتي وثقافتي». وأمل تلك التفاصيل الدقيقة تشكل أحياناً نقطة الضعف في الكتاب عند تكرارها، خاصة للذين يجهلون البيئة العراقية من لقراء العرب.

تقول للمؤلفة إن المائة التي جمعتها هي التي أملت عليها طبيعة منهج الكتاب والجوانب التي تناولتها أو أهملتها. وقد صادفت الكاتبة كما توضع في اللقمة أكبر مشكلة عن إعدادها للكتاب تتمثل بصعوبة وضع اللقمة في المجتمع العراقي وكثرة التكرار التي تثقل كاهلها

فتقول: «إن تناول الحياة الشخصية للمرأة بكل تفاصيلها أمر لا يتقبله الفرد ولا المجتمع عندما، فما أكثر الأمور المعادية التي تعتبر عيباً، وينبغي ألا يأتي المرء على ذكرها. لقد تضخم حجمها أمام ناظري لدرجة خيل لي أن وجهنا نفسه في الدنيا نوع من العيب»

وفي مرحلة من مراحل إعداد الكتاب فكرت للمؤلفة كما تقول في صرف النظر عن كتابها نهائياً. وإذا سلمنا بهذه النظرة المجتمعية الضيقة، فإن الفناء أو العزف على العود الذي تجيده الشاعرة أو حتى امتطاء الدراجة الهوائية كما كانت ترى جنثي، هو عيب كل العيب!

يتوقف القارئ عند البيئة التي نشأت فيها الشاعرة وتأثرت بها، والالتواء الأسري والجذور العميقة في مدارج التاريخ البعيد، ورفاجاً من من لم ينف على أصول الأسرة العربية. إن شاعرتنا سلبية أقدم أسرة عراقية تمتد جذورها إلى النعمان بن المنذر بن ماء السماء أشهر ملوك العراق الماندة للخميين الذي استطاع بحكمته أن يبعد القبائل العربية في مواجهة الغزاة الفرس حينذاك. إن هذا

الانتماء العربي، ذلك الجذور الضاربة في القدم، كان لها الأثر الكبير في مكانة الأسرة الاجتماعية، وهي تتجسد موقعها المتميز في المجتمع العراقي وتستمد مكانتها العلمية والثقافية باعتبارها من بيوتات بغداد العلمية والأدبية العريقة. غير أن اللقب الذي تحملته الشاعرة لقب مكتسب وحديث، أضفاه الناس منذ قرن مضى على أسرة عرفت بالقوى وحسن الجيرة التي كانت موضع تعجب الناس، وكان الشاعر عبد الباقي العمري جار الأسرة خلال القرن الماضي، هو أول من أطلق عليها صفة الملائكة، وكان والد نازك أول من تخلى عن لقب الخليلي الذي منحه السلطان العثماني الأسرة كخلفى عام ١٢٦٠. ومع ذلك يظل هذا اللقب الجديد منسجماً وثقافياً.

نشأت الشاعرة في بيت أمي مشهود، ثلما يثرثر في بيت سواه. فعلى الدان والبذاز، وجسدها من النشوى والأشوال والأهيام ضغائر لهم مكلفهم وحضيرهم المعروف في الأسماء الشنعورية في هذه البيضة الثقافية المحيطة بزعزعت ونعت عبقورية نازك الملائكة، ووجدت من

رعاية والدها صديق الملائكة أستاذ العربية وأدائها، معلمها الأول، تقول نازك في ذلك «وقد فرش لي أبي طريقاً مههداً رائعا حين وضع بين يدي مكتبته التي كانت تحتوى على متون النحو وكتب الشواهد جميعاً» (لحات من سيرة حياتي وثقافتي).

ولم تقتصر ثقافة الشاعرة على العربية وأدائها وحسب، بل أقدمت على تعلم اللغات الأجنبية وخاصة الإنجليزية والفرنسية، وتخصصت في الأدب الإنجليزي للفقارن واكتملت دراستها العليا في جامعة برنستون ثم جامعة سكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية في الخمسينيات.

ومن الأمور التي تستوقف الباحث في حركة الشعر العربي المعاصر، وقد أشارت إليها الكاتبة، ذلك الجدل الذي ظل محتجماً حول رواية نازك الملائكة للشعر الحر، وإنهاء البعض لهذه الريادة خاصة السنياب والنيماقي. وقد حسم هذا الجدل الأستاذ إحسان عباس وهو يقرر أن نازك وضعت مضطراً عامداً

للخروج بالقصيدة إلى شكل جديد.. وأن السنياب نفسه لم يكثر من النظم على الطريقة الجديدة إلا بعد أن تعرض على محاولة نازك واتضحت أمام عينيه أبعادها (الدكتور إحسان عباس «دير شاكر السنياب دراسة في حياته وشعره بيروت ١٩٦٩»). أما الأديب العراقي قاسم الخطاط نزيل تونس، فيقول: «وكما وضع الخليل بحور الشعر العمودي وأوزانه وقواعده، جاءت نازك الملائكة لتضع قواعد الشعر الحر ونظام أوزانه ولتقدم بتدريسها في الجامعات. ويعتبر كتابها (قضايا الشعر المعاصر) المرجع الرئيسي لدراسة الشعر الحر في كليات الآداب بالجامعات العربية (جريدة العصب ١٩٩٢/٧/٢٢). ولم تكن نازك الملائكة في كل ذلك الجدل والسجال طرفاً، وإن كان يسوقها مزايده الأديباء.

يبقى كتاب خليفة شعورية في هذا الوقت بالذات، ليسجل هدية للشاعرة الكبيرة بمناسبة عيد ميلادها الثالث والسبعين (٢٣ أغسطس ١٩٢٢)، وتعزية وبسوى وهي تعيش أحزان شغبها ومعاناته المريرة.

قراءة في العدد الأخير من كتاب (قضايا فكرية)

التي اتسمت في أغلبها برؤية تحليلية تقنية. وعلى مدى خمسمائة وست وسبعين صفحة من القطع الكبير قسم الكتاب إلى أربعة محاور أساسية:

محور الفكر النظري، ومحور الفكر الدني، ومحور الفكر الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، وأخيراً محور التعليم والثقافة. ويشرف على الكتاب رجل من طراز فريد أشرى فكرنا العربي النظري والنقدي على السواء - وعلى مدى أكثر من نصف قرن - بلكرة الشباب، وعقليته للتجديد، وإتقنه الدائم على التجارب الأخرى، وسدته على للراجعة ونقد الذات، وجسارته في

وامراق الأخضر واليابس وتصويب أمراء على الأطلال تارة أخرى، وبغن الرومين في الرمال انتظارا لما ستسفر عنه الأحداث في أغلب الأوقات .

في مثل تلك الظروف يصعب وضع الفكر العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين موضع تساؤل، وحسنا فعل كتاب (قضايا فكرية) الأخير في محاولته الاقتراب من تلك النقطة للتهية. ففي عهده للزواج الخامس والسلمس عشر قدم حوالي خمسين باحثاً من تيارات ومدارس وإتقانات مختلفة تنفجر جنسياتهم على خريطة المنطقة العربية بكلها، لإجتهاداتهم النظرية

في ظل الظروف الدولية الراهنة، والتي تميد تشكيل العالم بطريقة تستبعد للمصالح والتلفعات العربية، وفي ظل حالة التضررم والتشظى التي يعانيها عالمنا العربي، وتستغلها القوى الكبرى لفرض شكل جديد لمنطقتنا العربية يكرس هيمنة طرف على حساب الأطراف الأخرى، وفي ظل حسالة من الإحساس بغياب للمشروع القومي، وتساعد أجواء الأزمة التي تؤكد على سيادة حالة من الانسحاق الحضاري أمام الحضارة الغربية الحديثة، يستجعبها ربود أفعال مثاقفة بين التشنج والهديان وإعادة لاجترار لانتصارات الماضي تارة،

إعلان ما يعتقد أنه الحق، والتمسك به والفجاع عنه، جامعا من نخسه الإنساني بوهلة يهتدى بها نحو الإنسان متمسكا بكل هذا الإنسان في حياة حرة وكريمة يظلمها العذل الاجتماعي وتعلم فيها آيات التقدم والعقلانية والإبداع، هذا هو مفكرنا الكبير محمود أمين العالم الذي يستهل هذا العدد بعملية رصد لما أسماه بالهشاشة النظرية في الفكر العربي المعاصر، والذي يراه مفقدا «المنظرة العلمية الواضحة والخبرة العلمية المتنامية» إضافة إلى سيادة اللغويات النصية الأصولية والمثالية غير التاريخية والثنائيات التوفيقية والرؤى اللاعقلانية والجزئية والوصفية والتمسيمات المطلقة والإسقاطات الذاتية والإيديولوجية مما يعطينا ذلك الصورة القاتمة لفكرنا ولثقافتنا، صورة ملزمة الشئنا والتفكك والتخليط والانتقائية واليهوسة والتسطيح والاعترايب والتخلف. [ص ٩] ولهذا فهو يجد دعوة القديمة إلى ما أسماه فكر نظري نقدي تلميسي، ويقوم بتعريف الفكر النظري بأنه «مفهوم إدراكي تفسيري عام، يقوم بتنظيم وإعادة تشكيل مجموع الحالات التي تتكون منها وبها الأشياء والأحداث والوقائع والأوضاع والعلاقات

والخصائص وأشكال السلوك والممارسات والتجارب المختلفة»، حيث تصبح السمة الأساسية للفكر النظري لديه هي إضفاء الدلالة الكلية أو المعنى على واقع، ومن هنا يصبح لهذا الفكر دور نقدي يلعبه في واقعنا وثقافة يندبها لتجديد ما يشين هذا الواقع بعد أن يكون قد وضع يده على مفردات هذا الواقع بتحديداته وتفاصيله النفسية وإمكاناته الكامنة. تلك العملية في نظر مفكرنا لا تبدأ من الصفر، بل تعتمد على مجمل الخبرات السابقة والراثة، بل ويجعلها مشروطة بها، وهي خبرات لا يقصرها على التراث وحده، بل يفتح بها على مجالات للعرفة المختلفة، بشكل يجعل الفكر النظري لديه يخرج لأفاق أرحب ومستشرق هراء جديدا عندما يستفيد من الإسهامات الإنسانية المختلفة. ومن هنا يصبح الفكر قادرا على التفسير والتقييم، إن لم يكن إحداث تلك القطيعة للمعرفة عندما يتجاوز شروط واقع. وعلى الرغم من ذلك وبإمانة العالم، فهو لا ينفي الجوانب الإيديولوجية الذي يفرض نفسه بحكم السياق والطرف ومشروعية الأدوات للمعرفية المستخدمة، ولذا فهو يعترف بوجود طابع نسبي في الإطار التاريخي

العالم لهذا الفكر النظري، مما يتسبب في تأرجحه فيما بين الذاتي (الهشاشة والطفان الإيديولوجي)، والموضوعي (الدقة والاتساق)، بحيث يرتفع مستوى الدقة النظرية في الدراسات العلمية الطبيعية، ويتخاضع في الدراسات الإنسانية والاجتماعية. إنَّه ويؤكد كاتنبا على الطابع الكلي للفكر النظري، معطيا إياه بُعدا زمكانيا (انقيا وراسيا)، وافصحا أن تكون هذه الكلية نسقا متغلغا على ذاته، أو تسفا جاهزا ينفي الخصوصيات والتماين، والعلاقات الأخرى الممكنة، وإلا سيؤدي الجهود ورفض التطور والتغيير. إذن كل فكر نظري لديه هو من ناحية نسق معرفي كلى ذو طابع بنيوي وتاريخي مفتوح على إمكانات شتى، وهو من ناحية أخرى نسق تفسيري وتقني يوجب عن إضافة معرفية تكشف عن إمكانية تيسير واقع مغاير، وليست هذه الإضافة المعرفية إلا إرهاسا معرفيا لوجوده الممكن الجنيني» [ص ١٠].

وعندما يتناول مفكرنا أزمة الفكر العربي المعاصر يتساءل عما إذا كانت هناك أزمة، حيث أن البعض ينفي وجودها (أنور عبد الملك)، والبعض الآخر لا ينفيها بل يرى أننا

قد بدأنا في تجاوزها (حسن جنتي)، فسأى في الموقف الأول رؤية إجرائية خالية من الاتساق النظري الكلي، وتكاد تكون دعوة إلى تركيز الواقع القائم إكتفاء ببعض إصلاحات تكميلية فيه (ص ١٠)، بينما رأى في الموقف الثاني رؤية «لا تنفي الأزمة ولا تتجاوزها، بل تواجهها مواجهة استعمالية حضارية مكسوة، تكاد بدورها أن تكرر الأزمة» (ص ١١)، وهو يرى أن هناك مفكرين يعون بطقية الأزمة إلا أنهم يخلطون بين سبباتها وأسبابها ويقتسمرون على النقد الإيستمولوجي لبنية العقل العربي؛ وذلك يرونه بمعزل عن الأسباب والصادر الموضوعية والتاريخية لأزمته (محمد عابد الجابري).

وتحت عنوان أزمة التباس مزيجي، يرى أن هذه الأزمة وجدت في الفكر والواقع على السواء، حيث أن اللقاء بين الأنا العربية الإسلامية والأخسر الأوروبي لم يكن بداية التحديث لنميا، حيث أن بدايات جنتية كانت قد بدأت في القرن الثامن عشر، إلا أن هذا اللقاء كان بداية لأزمة التحديث، حيث برزت هذه الثانية في كون الآخر الأوروبي لدى المنجزات الحضارية والعلمية

والاقتصادية هو نفسه الذي يمارس علينا العدوان والاستعمار، كما يجعل فكرنا وواقعنا يمانيان التبعية والتخلف والتباساً لدى الآخر أيضاً بين التضرر والهيمنة الاستغرافية الاستعمارية، فهي أزمة فكر وواقع على السواء يؤثر كل منهما في الآخر، ولم يستطع الفكر العربي حتى الآن الإجابة على أسئلة وإفهامه، ولم يقدم بالتالي حلولاً ناجحة لها ميقياً على الأزمة.

ومن ثنائية الفكر والواقع يجد أنها كانت رد فعل فكرياً لمسمنة الحداثنة، والتي تولد عنها الاتيهار والرفض، وتضال هذا سلبياً مع ثنائية أخرى تتمثل في العلاقة بين التحديث التابع والمفروض من أعلى، وواقع البنية العقلية الموروثة، مما ترتب عليه ظهور ثنائية أخرى جادة بين المجتمع المدني التقليدي والسلطة المركزية. وجود الثنائيات للتبسة هذا هو الذي مرد للتوفيقية بل وادى لسيانبتها كمحاولة نظرية لحل الالتباس (الثروات والتحديث/ الأصالة والمعاصرة/ النقل والعقل/ التقليد والتجديد... إلخ). ويحاول كاتبنا تتبع هذه التوفيقية لدى مفكرى النهضة مسترشداً ببعض العلامات الجارزة في التاريخ

المصري (١٩١٩/ ١٩٢٤/ ١٩٥٢/ ١٩٦٧) لجسمل للملاحظة مؤدماً «رجحان كفة الجانب التحديثي العقلاني وسيادته تصبياً على الجانب التقليدي... دون أن يعنى هذا إلغاء الثانية التوفيقية أو تجاوزها في تسليم الفكرى» (ص ١٢).

ويطور أزمة الفكر العربي مكلداً إيها في لحظات تاريخية ثلاث دالة على تدرجه وتقدمها:

الأولى: هزيمة ١٩٦٧؛ ولدى التحديق على رعد العمل الفكرية للهزيمة يتوقف عند مشرومين الأول لعبد الله الصوري الذي يفجر طرقي الثانية التوفيقية (الأصالة والمعاصرة)، ويدعو إلى تنمية الذات حضارياً بالاندماج في حضارة الغرب، والثاني لحسن جنتي في دعوته لتنمية الذات الدينية بالتفعية الحضارية مع الغرب، ويرى أن كلا للمشرومين يرفضان البنية الفكرية التوفيقية، ويستبعدان الشروط الاجتماعية والتاريخية على المستوى العربي والعالمي، ويحملان جانباً انتقائياً توفيقياً في بنيتهما. وهذا التوقف لا يجعله يقلل ما أسماه للمشروع العقلاني أو العلمي وأنصاره وهو ما قسمه إلى: الفكر

الديني المستدير، والفكر القومي العلمي والمذهبي، وهو لا يخفى الاستراكي العلمي، وهو لا يخفى تميزه للمشروع العقلاني العلمي، ويعلق عليه الأمل لتخطي أزمة الفكر والواقع في مجتمعنا العربية، حيث أن هذا المشروع رغم تمعد روافده فإن ما يجمعه هو محاولة لتحقيق علاقة فاعلة إبداعية بين الفكر والواقع تحاول أن تخرج به من الثنائية والتفريقية، فضلاً عن حرصه على توكيد الهوية القومية للجدنة و (تلقمه) في الولات نفسه على حضارة العصر، إلى جانب (استمراره) للعقل والعلم والديمقراطية وحرية التعبير والتجدد والإبداع [ص ٥١].

الثانية: أزمة الخليج: بعد أن يبين أوجه الاختلاف بين هزيمة ١٩٦٧ وأزمة الخليج يوضح مواقف الفكر العربي إزاء هذه الأزمة: (أ) إدانة العدوان العراقي (موقف قومي إنساني). (ب) تبرير العدوان وتأييده كخطوة نحو الوحدة (موقف إيديولوجي صارخ). (ج) موقف لم يكن لديه بديل عملي إلا أنه كان لديه وعي بعناصر التاريخ، والأوضاع الاجتماعية المختلفة في المنطقة

والأطماع الخارجية (موقف متسق موضوعي).

الثالثة: الفكر العربي والتغيرات الأولية: ويحدد هذه التغيرات في انهيار النموذج السوفييتي والنظومة الاشتراكية، وهيمنة الولايات المتحدة متفردة على العالم، إضافة إلى قيام مرحلة جديدة من التقدم تعتمد على الثورة العلمية التكنولوجية، مما عمق الأزمة على صعيد الفكر والواقع العربي، مؤكداً لتجاءل يحاول الخضوع للهيمنة الرأسمالية المتمثلة في العولة (الليبرالية)، واتجاهها يرفض الأوضاع القائمة داخلياً وخارجياً داعياً إلى السلطة الدينية منادياً بأن الإسلام هو الحل، وتطرح حركة هذا التيار بين الرفض حتى تصل إلى الزهاب (الاصول السلفية). وهو يتهم التاجعين بانهما من عوامل تآزم واتحان، الأول يبالغه للخصوصية والثاني يتقوقعه وانزله ورفضه للحضارة الإنسانية الراهنة. وبين هذا وذاك لا ينسى أن يشيد ببعض المحاولات التي مرتتق فوق هذا الانسجام التابع للهب والسلفية الانتزالية [ص ١٧].

في هذه العجالة ربما يتبادر إلى ذهن القارئ بأن مفكرنا يقوم بنسق

ما رفضه، وهو محاولة التوفيق بين التفتيات المختلفة، خاصة حينما أعلن موقفه فيما بين أنور عبدالمك وحسن حنفي وعابد الجابري في إنكثالية الاعتراف بوجود أزمة للفكر العربي، أو عندما انتصر لما أسماه بالمشروع العقلاني أو العلمي في مقابل الدعوة للانسجام في الغرب (عبدالله العسوي)، والدعوة للقطيعة للحضارة مع الغرب (حسن حنفي)، أو عندما تبني ما أسماه أيضاً بالموقف المتسق للوضعي تجاه أزمة الخليج، أو أخيراً عندما رفض كلا من الاتجاه الليبرالي أو الاتجاه الأصولي السلفي، بحيث حاول الموازنة دائماً بين موقفين على مساحة الفكر العربي؛ وأراد أن يتخطاهما معا بشكل توفيقى يعتمد في الأساس على تضيير موقف ثالث يرفض الموقفين السابقين ويحاول الأخذ بما جاء في كل منهما، بحيث وقع في نفس ما حذر منه، وهو أنه لم يستطع هو الآخر تجاوز تلك الثنائية في اتساقه الفكرية، وإن كان قد لام عليها غيره. نقول ربما يتبادر هذا لذهن القارئ خاصة ونحن نعرض في عجلة لتصوره، حيث أن كاتبنا في تحليله للفكر الرابع هذا يحاول دوماً رؤية الظاهرة في واقعها

كاشفاً عن مجموعة العلاقات المختلفة، التي تربطها بالظواهر الأخرى، فهو يرى الفكرة في تطورها التاريخي في الواقع وتفاعلها المستمر، وربما التناضل على الأرض، ومن يعرف فكره سيرى أن التوفيقية - كما يفهمها - تستند على علاقة تجاور استيعامية، بينما إيمانه بالتنوع والاختلاف جعل العلاقة بين الظواهر لديه علاقة تفاعل جدلي، ومن هنا فـعلاقة التجاور علاقة تبدأ ميتة، بينما علاقة التفاعل الجبلي قادرة على الإضافة والتجديد المستمر والتجاوز والإبداع، إذ يرى أن العصر الذي نعيشه هو عصر الاختلاف داخل الهوية، والعربية والتنوع داخل الكلية، والتعدد داخل النظام، والخيلة والإبداع داخل العقلانية، والثقافتان داخل الاقتصاد والعلم داخل بنية العلم، والإبداع داخل القيم، والذاتية في قلب الموضوعية والعلاقات الجبلية المتداخلة المتفاعلة تحرك بين الكلي والجزئي، بين العام والخاص، بين تناقض الوحدات ووحدة المتناقضات [ص: ١٧].

إلا أننا سوف نتوقف عند نقطة أخرى، ربما سيكون للقارئ حق في إبدائها هذه المرة، وهي ثنائية أخرى

من نوع جديد، ربما لا يتحمل وزرها مفكرنا وحده، وهي الخاصة بطبيعة الأداء لهذا المشروع العقلاني أو العلمي، والتي يتسم دائماً بموقف موضوعي عميق على المستوى الفكري، بينما يتحول هذا الموقف من شفافية وعمق ووضوح فكري وصراحة منهجية إلى تخبط وعدم قدرة على الحركة والأداء على مستوى الواقع، واعتراف كاتبنا نفسه بأن هذا المشروع لم يستطع أن يقدم حلاً علمياً بديلاً في مواجهة العدوان، في أثناء حرب الخليج، على الرغم من أنه أرجع هذا إلى تخلف الأفضاع للعربية عامة وتفككها، ونضيف لهذا أيضاً سبباً آخر هو أزمة اليسار في العالم الذي لم يمهّد إصادة ترتيب أوقافه النظرية، ومن هنا أزمة اليسار المصري الذي يحاول جديداً الخروج من الشراك المنصوبة له في الدلائل والخارج: إلا أن كل هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى هذه الثنائية بين الأداء الفكري والأداء في الواقع، لعل هذا يستثير بعض مفكرينا للاضطراب بهذا الجهد التقني والمعرفي، انطلاقاً من هذا الواقع للزيم الذي هو في حاجة إلى إعادة فهمه ودراسته على ضوء التغيرات الجديدة داخلياً وخارجياً، نقول ذلك

لأن مفكرنا واحد من ألع المؤلمين علماً بعمله للقيام بهذا الجهد المعرفي الهام، ولنتأمل حديثه عند إنهائه لتقديمه، فهو يدعو لتحديث الواقع، والنقد العقلاني والرؤية التاريخية، إضافة إلى الامتلاك للمعرفي لشورة المعلوماتية، وإلى مشروع تنموي شامل ذي أبعاد مختلفة (اقتصادية اجتماعية وتعليمية وثقافية.. إلخ)، وإطلاق حرية الفكر والنقد والاختلاف...

هذا عن المقسمة، أما عن محتويات هذا العدد المهم، فقد وقعت أعظم المداخلات في الفكر النظري بين ستة محاور، أولها (محاولة رصد المواقف للنظرية في الفكر المصري) وثانيها (أزمة الوعي التاريخي في الفكر العربي) وثالثها (واقع الفكر العربي المعاصر) ورابعها (واقع الثقافة العربية) وخامسها (رؤية الفكر العربي في إطار المقارنة بالآخر)، وسادسها (دراسات نقدية لبعض من عن البصوت الأخرى في الفكر السياسي والاقتصادي والاجتماعي بقلم صفوة المفكرين والباحثين المتخصصين على امتداد العالم العربي).

الجريدة السينمائية.. ذاكرة الأمة

ما زال (المارش المسكري) يهبط في أذلنا، يملأ النفس بالفخر واللمزة، مثيراً للرغبة في التقدم والافتخام، رغم مرور السنوات والمعوق وانقضاء العهد، كلكه وإفح معاش، تستشعر نبضه وتلمس نغته.

ما هي عريته المكشوفة غاطسة في وسط أمواج للبشر، يلوح بذراعيه للجماهير، تفيض عيناه بابتسامة، يجعل جل صوته من فوق المنبر، لقد كتب علينا القتال... ومن فوق المنصة في ميدان المنشية يعلن باسم الأمة تأسيس الشركة الصامية لقناة السويس.. ووحادت فخامة الرؤساء وينصت لهمس الغلابية.

ماذا يا ترى يزعج الاستقار عن مخزون الذكريات، ومن يدبر مفتاحه، لتتدفق موجاته مخففة بالحرارة والصبرية. هل هو شريط الصوت بما ينطق به من تعليق وموسيقى، أم هي الصورة بما تضمه من شخصيات عظيمة وأحداث جلية؟

هكذا دأبت جريدة مسعسر للسينمائية - منذ ميلادها سنة ١٩٣٥ - على مواكبة الأحداث الرسمية، حتى صارت ديواناً لحصر المعاصرة وسجلاً بالصوت والصورة لأحداثها السياسية ونشاطها الرياضي والاجتماعي.

وقد شهدت الجريدة ازدهاراً عسولها بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ بفضل رعاية رجالها للجريدة حين أيقنوا قوة تأثيرها في مسلمهم بالشعب ونشر أفكارهم والتعريف بمنجزاتهم، فصارت الجريدة مطلباً يلبي حاجة معرفية لدى الجماهير، وتصلت عابدة أرتياد السينما كما انتعشت دور السينما في الأحياء الشعبية وقد انتظم إصدار الجريدة أسبوعياً وتنوعت موضوعاتها وتعددت فقراتها واتسع نطاقها وأصبحت تتبادل الأخبار مع اثنتي عشرة جريدة سينمائية في العالم، وكان قمة تقدير الثورة للجريدة

وصاحبها **حسن مراد**، أن متعة الرئيس جمال عبد الناصر، كاميرا حديثة، حرص **حسن مراد** على الاعتناء بها والفخر باقتنائها وقد واثته المنية في موقع للتصوير وهو يحتفظها سنة ١٩٧٠.

ارتبطت الجريدة باسم صاحبها **حسن مراد**، فكان مستديرا ومخرجها ومصورها أيضا.

وكان **حسن مراد** قد سافر على نفقته الخاصة إلى ألمانيا إبّان الحرب العالمية الأولى والتحق باستوبير (أوف) لدراسة التصوير السينمائي. وهناك اطلع على العديد من الجرائد السينمائية، وأعجب بنورها في ملاحلة الأحداث الهامة وتصويرها في حينها ثم عرضها دوريا على جمهور المشاهدين.

وقد بدأ **حسن مراد** فور عودته للوطن - بعرض مشغور الجريدة على طلعت حرب الذي كان قد أسس شركة مصر للتمثيل والسينما سنة ١٩٢٥ إحدى شركات بنك مصر، وأنشأ ستوديو مصر سنة ١٩٢٧، وقد أرسى طلعت حرب المنهج الفكري للأفلام الوثائقية والأفلام للعرف في خطاب

الاقتراح، مما يعد مستورا للعاملين في هذا الفن حتى الآن، حيث وجه أنظارهم إلى المناظر الطبيعية الخلابة في الريف وعلى ضفاف النيل، وهشهم على الفصوص في التاريخ القديم خلال آثار مصر العريقة وإلقاء الضوء على كل ما تبعه يد الإنسان من صناعات يدوية تقليدية وميكانيكية حديثة، و التمرير بمصاصيل مصر وخاماتها الطبيعية في المناجر والمناجم وتسجيل عادات المصريين وتقاليعهم في المواسم والأعياد.

كان المناخ مهيئا لإصدار الجريدة، أوكل طلعت حرب إدارتها إلى **حسن مراد** وبمها يبلغ ألفي جنيه سنويا في وقت كانت طلبة الفيلام الخام (ثمانية متر) يبلغ أربعة جنيهات، كما المقة ببنة السينمائيين الأولى إلى ألمانيا مع أحمد يرخان و محمد عبد العظيم وآخرين وقد نجح **حسن مراد** في الحصول على دعم إضافي من الحكومة و قدره أربعة آلاف جنيه سنويا للإعلام عن نشاطها، فدارت العجلة وبدأ إصدار الجريدة.

كان **حسن مراد** مؤسسة كاملة، وكان العمل في الجريدة يتم بنظام ولقة، كشفت عنها مفكرة المطبعة بإدارة الجريدة، حيث دون فيها بخط يده - مواضيع الجريدة، بالترتيب والتصوير وطول الفقرة بالمتر ومدة عرضها على الشاشة، وقد حققت ظروف العمل ما يتطلبه من سرعة وسط الجماهير، الاستعانة بمساعدين، كان يعمل في أول الأمر بإمكانيات بسيطة وأسلوب أكثر بساطة وقد خصص له مستودع مصر كاميرا بيل أنماول، وسيارة وحصة من الفيلم الخام وعامل إضاءة، كانت الكاميرا تدان يدويا بالزمنك، وكانت خزانة الكاميرا تتسع لثلاثين مترا تكفي لتصوير فقرة منها دقيقة واحدة، فإذا طلب الموضوع كمية أكبر من الفيلم، كان يشحن الكاميرا مرة ثانية وثالثة وهو في مواقع التصوير، وكان **حسن مراد** يستخدم على الدوام العدسة العريضة التي تغطي الموضوع في لحظة واحدة شاملة، ونادرا ما كان يحرك الكاميرا داخل اللقطة، وقد زامله في العمل المولتير حسنتوقه، وإن كان دور المولتير محدودا في الجريدة، يقتصر على قص بدايات

القطات ونهاياتها وترتيبها وفق نظام متفق عليه مع حسن مراد ليستغرق عرض الجريدة على الشاشة عشر دقائق.

وقد صدرت الجريدة في بداياتها صامتة، نصف شهرية، ثم نقلت مع دخول الصوت السينما المصرية سنة ١٩٣٧، وانتظم إصدارها أسبوعياً منذ ١٩٤٠، وكان إبراهيم عماره يعد التعليق ويذيعه بصوته، وبعد الثورة نقلت الجريدة بصوت جلال سعودي ثم ارتبطت لمدة طويلة بصوت صلاح زكي وكان حسن مراد يمين مائة التعليق مما تنفسه الصحف، وكان يشرف بنفسه على التسجيل لئلا يترك من عدم إغفال أي من أسماء الشخصيات التي تعرضها الجريدة، وكانت عملية الكمكاج تتم بملصوب بسيط أيضاً، بين شرطين للصوت أحدهما للتعليق والأخر للموسيقى التي غالباً ما كانت مارشاً حماسياً له الفجوات في شريط الصوت..

وقد تحدت ملاحم الجريدة السينمائية على يد حسن مراد بتصوير الشخصيات الهامة في مواقعها الطبيعية وإغفال المشاهد

التمثيلية تماماً وتسجيل المناسبات الهامة، وقد ادعى بعض الباحثين على حسن مراد التصاقه بالسلطة في عهد الملكية وعهد الثورة إلا أن حرصه على إشباع رغبة جمهور المشاهدين المعرفية واهتمامه بتنوع فقرات الجريدة لتغطي أوجه الحياة الرياضية والاجتماعية والفنية بالإضافة للسياسة، يسقط عنه ذلك الادعاء.

وتقدر قيمة الجريدة بما تضمه من فقرات نافذة تشكل على مدار إصدارها كنزاً لا يضاهى مثل حفلات الزفاف الملكي والاحتفال بالطيار صدقي أول طيار مصري، واحتجاج برلمان سنة ١٩٤٣، وإعلان ميثاق جامعة الدول العربية، والمؤتمر النسائي سنة ١٩٤٥ ويوم الأم المتحدة سنة ١٩٤٨ وتكريم أم كلثوم سنة ١٩٤٩ غير قطاعات تراثية لعونة الحفل ومواد السيدة زينب وشم النسيم وفقرات علمية عن تربية النحل وبنوة القرز وأخرى معرفية عن متاحف الشمع والسكة الحديد والقطن والمعرض الزراعي وفقرات وثائقية لكاتبة الباهرة زيم وجريمة مسطرد. وتضمنت الجريدة فقرات لأحداث جليلة بعد الثورة منها إعلان

الجمهورية وتاسيم القنال وقانون الإصلاح الزراعي وزيارة جمال عبد الناصر لسوريا بعد الوحدة ومؤتمر بانندونج وخطاب عبد الناصر في الأمم المتحدة وإطلاق شرارة العمل في السد العالي

ويسجل للتاريخ لجريدة مصر الناطقة دوراً رائداً ومشرفاً في حرب فلسطين سنة ١٩٤٨، حين انتقل حسن مراد بكاميرته إلى فلسطين ليصور تحركات الجيش المصري في ساحة القتال ويصدر عنه سبعة أعداد خاصة من الجريدة، وقد كان هذا المجال من قبل حكراً على الأجانب.

لقد تفتانى حسن مراد في العمل وأخلص له فلمصدر سنة وسبعين عدداً خاصاً للجريدة في المدة من عام ١٩٥٢ - ١٩٧٠ بالإضافة إلى أعدادها الأسبوعية وقد كانت الجريدة مرآة لصركة رجال الثورة ومنجزاتهم، حيث توضح فقراتها اهتمامهم بدعم المبادرات الخارجية مع الدول الصديقة خلال رحلات جمال عبد الناصر للخارج، مع طرح وجهة نظر مصر في القضايا الدولية خلال

المؤتمرات واجتماعات المنظمات
الدولية تأكيداً لسياسة الدولة في
إنكفاء روح القومية العربية وبعم كثلة
عدم الاتجياز وتبني قضايا حقوق
الإنسان.

غير أن الجريدة في شكلها
المعتاد، وأرتباطها باسم حسين
هواد قد أثارت حفيظة بعض زملائه
في ستوبير مصر وحفزت البعض
الأخر إلى العمل على تطويرها، فقد
تقدم المخرج سعد نجيم بمذكرة
لدير ستوبير مصر ضمنها نقداً
للجريدة واقتراحات إيجابية
لتطويرها، منها اقتراح بالآ يزيد
طول الفقرة عن ثلاثين مقرا تعرض
في دقيقة على الشماخة كما أوصى
باستخدام العنصر الفسقية لتصور
لفظات كبيرة وزينة عدد الفقرات
المخرجة وبضرورة استخدام الصور
التي متزامنا مع الصورة.
والاهتمام بالتصوير عن هوم البسطاء
من أفراد الشعب وطالب بمساعفة
عدد المدونين.

وقد انتقلت الجريدة بين أكثر من
جهة تمولها وتشرف عليها

وتصورها كما تغير اسمها أكثر من
مرة، صدرت في بدايتها عن
ستوبير مصر باسم جريدة مصر
السينمائية ثم أطلق عليها الجريدة
الناطقة ثم سميت الجريدة العربية
بعد الوحدة مع سوريا ثم انتقلت إلى
التليفزيون واستعادت اسمها الأول،
وأخيرا استقر إصدارها عن الهيئة
العامة للاستعلامات ولكن بقي
حسن هواد مديراً لها حتى وفاته.

ومع بداية البث التليفزيوني
١٩٦٠، واجهت الجريدة منافسة
قوية من جهاز تعززه وكالات إخبارية
في كل أنحاء العالم ليبت الخبير يعد
وقومه بطلبات لكثرة أقاليم مصر
ويذاع وهيق الصبيان عن إصدار
الجريدة السينمائية باتها تلم خمة
إعلامية لجمهور السينما، كما أن
المستوى التقني والعرض الفني الذي
يوفره فن السينما الحديث يختلف
عنه في أخبار التليفزيون وتكمن
القيمة الأساسية للجريدة أنها
حافظة لتاريخ الأمة على خاصة لا

تتحل سريعا كما هو الحال في
شريط الفيديو.

ولما كانت جريدة مصر
السينمائية ديوانا للمعاية للعاصرة
وخازنة لذاكرة الأمة وجب تشكيل
الجهود للمعانة بها بتشكيل لجنة من
المختصين لرسم السياسة العامة
للجريدة وبعم ميزانية إنتاجها،
وتشكيل هيكل إداري يضاعف
مدونياتها، لتفطي فقراتها جميع أوجه
الحياة في مصر، مما يتطلب بناء
مقر دائم للجريدة تحفظ فيه
إصداراتها بأسلوب علمي، ملحق
بها إدارة لترميم الفقرات التاريخية
وتزويدها بخدمة الكمبيوتر لتصنيف
فقراتها واستثمار نسخ منها بالبيع
أو التبادل، أو العمل على تخليد
فكرى مؤسسيها الاقتصادي الوطني
طلعت حرب ومديرها حسن هواد
الذي كان الموجهان القوي السان
مصر للانحلال التسميلية
بالإحصائية علم ١٩٣٢ قد كرمه،
كما كرمه المجلس الأعلى للثقافة
١٩٩٥ في إطار للاصطفائية بشوية
السينما.

فريال كاسم

مصر بداية القرن العشرين عبر صور لينيرت ولاندروك

معهد العالم العربي يبدو هذا العام بمثابة «صندوق الدنيا» الصغير الذي يفتح طاقته على عالم واسع... على «مصر أم الدنيا»، غير عرض يتناول مختلف المعالم الجمالية والفنية والثقافية التي تخرزنها بلاد النيل. فمن الاحتفال بمرور مائة عام على انطلاق السينما المصرية، إلى الاحتفالات الموسيقية والعروض الراقصة إلخ... يخصص للمعهد معرضاً للصورة الفوتوغرافية التي أنجزها لينيرت ولا لاندروك في مختلف المدن المصرية بين عام ١٩٢٣ و ١٩٣٠.

ويقام المعرض الذي يمتد زهاء شهرين ونصف الشهر (من ١٤

نوفمبر ١٩٩٥ حتى ٢٨ يناير عام ١٩٩٦)، بإشراف المعهد ويرعاية متحف الإليزيه في لوزان الذي يمتلك العدد الأكبر من هذه الصور. والجدير بالذكر أن الدخول إليه مجاني بهدف السماح لأكبر عدد من محبي مصر من إلقاء نظرة على مصر القديمة بكافة وجوهها.

تتألق وجوه مصر القديمة مزداثة بمصر الشرق، وتتماقب الساحات والشوارع والبيوت بعيدة في الماضي، مختلفة عما تراه عين الناظر اليوم. انطلاقاً من ساحة سليمان باشا عام ١٩٢٨، حيث يلتفت نظرنا التباين بين ندرة السيارات حينذاك وزحمة السير الخائفة اليوم،

إلى مصر الجيزة والهرم الأكبر عام ١٩٢٣ مروراً بصورة للأهرامات أثناء فيضان النيل، حيث تزدان مصر بجمال طبيعي خلّاب. من ناحية أخرى، فخذ المصوران كافة المظاهر الشعبية، صوراً الأحياء والأزقة والجموع، التقطاً صور المصريين في مختلف ساعات الليل والنهار. صوراً تحركاتهم اليومية البسيطة كالذهاب إلى العمل، والسير في الأزقة وشراء الحاجيات، والتوجه إلى المساجد، إلخ.. المرأة والواحة، والصحراء التي تعتبر أحد ثوابت الشعر العربي، تشكل أيضاً الفكرة الرئيسية التي دارت حولها عسة لينيرت وحاولت تجسيدها تماماً كالتقطعة الغنائية التي يبنى

عليها العمل الموسيقي بأكمله. وتخضع المسور التي اتجزءا ووزعها المسوران لالتقطيات المنطق الصوري وتتل على سيطرة الفنانين المطلقة على النور والظل.

ولد لينيرت ولاندروك كلاما عام ١٨٧٨، إلا أن الأول ولد في بوهيميا وحمل الجنسية النمساوية ثم التشيكية فيما بعد، بينما ولد الثاني في ولاية ساخس وأصبح مواطنًا ألمانيًا.

ولقد اكتشف لينيرت سحر الشرق وروعيته خلال رحلة إلى تونس قام بها سيرًا على الأقدام وتعرف خلالها عن قرب إلى حضارة عميقة أهله نراؤها واختلافها عن الحضارة الغربية التي عاشها في أوروبا.

عند عودته إلى سويسرا، التقى بلاندروك وأخذ يصف له روعة ما شاهده في تونس، كما عرض عليه الصور التي التقطها هناك. ولقد نجس لينيرت بثارة حماسة لاندروك الذي وافق على العودة برفقته إلى تونس حيث سجد محار صفيحًا في العاصمة " وتصرف ٧٠. روك لإدارة الملح بينما راح لينيرت يتجول البلاد متجهًا خاصة

صوب الجنوب التونسي ثم إلى الجزائر حيث التقط مجموعة من الصور تعد إحدى ذخائر التاريخ العربي.

واعتقل لينيرت خلال الحرب العالمية الأولى في الجزائر ثم احتجز في كورسيكا. وبعد إطلاق سراحه، أنشأ الرجلان مطبوعات الفن والمشرق عام ١٩٢٠ في ليون. ثم توجه لينيرت عام ١٩٢٢، برفقة أحد المساعدين إلى لبنان وفلسطين ومصر في رحلة تصويرية. ويبدو أن الفنان لينيرت بمصر وتعلقه بالشعب المصري جعله يفتح شريكه بالانتقال إليها والاستقرار فيها مع عائلته. وفي ٢١ من شارع المغربي (شارع علي الحالي) افتتح للشريكان مؤسسة جديدة للمطبوعات والتصوير.

في عام ١٩٢٠ فضل لينيرت الانفصال عن شريكه والعودة إلى تونس حيث تولى عام ١٩٤٨. بينما بقي لاندروك في القاهرة وافتتح مؤسسة جديدة في شارع شريف (شارع الدباغ سابقًا). ولقد ازدهرت أعمالها حتى عام ١٩٣٩ ويات من أهم دور النشر في مصر كما ضمت المكتبة الألمانية المعروفة بإدارة هير بيبينش.

وتكر لاندروك العودة إلى ألمانيا عندما استشهد عرتيام الحرب الوطنية، وعهد بالشركة إلى ابن زوجته كورت لامبيرت الذي تابع عمله كتأشير سويسري بالاشتراك مع ابنه إدوارد. ولاتزال دار النشر قائمة حاليًا في القاهرة، وقد ساهمت مساهمة فعالة في إقامة المعرض تحت عنوان «مصر لينيرت ولاندروك». كما وضع هذا العنوان الأخير تحت شعار بول فاليري قائلا: «لكن يحدث الشرق كامل تأثيره على المرء، يجب أن يتوافر مزيج من المدي والزمن، شيء من الحقيقة والخيال، بعض من التفاصيل الصغيرة ورويًا واسعة، تلك هي روح الشرق».

نقشات أفريقية في دار ثقافات العالم

إذا كانت أفريقيا هي بلاد النغم عند البيض، فإن أفريقيا الموسيقية هي أيضًا أرض الحسن المرهفة للصن والتقنيات الموسيقية المعقدة. وتخضع الجاليات السوداء المغتربة في العالم لهذه المقاييس أيضًا حلت وخاصة رعاية الاكواتير السود الذين استمروا على الوفاء لتقاليدهم الفنية في بلاد الاغتراب.

هذا ما حدا بدوار ثقافات العالم لاختيار مجموعة من الحفلات

الموسيقية القائمة من الغارة السوداء تتخسمن عروبها الآلات المنفخ من أربع دول أفريقية وبولة أميركية لائتينية هي الأكراتير حيث استطاعت الجالية السوداء فيها الاحتفاظ بأصولها وذاكرتها الموسيقية.

رواندا: أغاني البلاط

بين السبع والثاني عشر من ديسمبر ٩٥، قدمت فلوريدا أوفيرا أغاني مختلفة من رواندا تندرج في سياق التقاليد الفنية القديمة التي تطلعت عنها عندما كانت لاتزال أميرة شابة في البلاط الملكي الرواندي. وتعتبر فلوريدا حالياً الأمينة الأساسية لهذا النمط الفني. يرافقها ميدان ماما غنيا على آل «دينغاه» وهي قيادة قديمة بالاشتراك مع المغني نارسيس كاليبسا.

ومنذ اللحظات الأولى، تفنق الموسيقي الرواندي كنوراً من الانفصالات الغربية والتشوهات الصوتية النادرة. فهي مؤثرة، استذكارية وفريدة من نوعها بين الأنماط الموسيقية المعروفة في القارة الأفريقية. ويعتبر الغناء هو اللون الأكثر انتشاراً. فهو يعبر عن القيم الطقسية للحركة كما تضافى على الشعر تأثير الصوت البدع. وخلف مظاهر الهشاشة، يبدو صوت

فلوريدا أوفيرا قوياً مؤثراً يتضمن شعراً يمن إلى أرض بعيدة ويحكي عن أزمان فائتة.

أفريقيا الوسطى: أبواق باندا ليندا

تتفخ مجموعة الباندا ليندا القائمة من منطقة بامباري في أبواق كبيرة مكونة من جذور القابوق (القطن الكاذب) الفارغة. ويصدر كل من الأبواق عسداً من الأصوات المختلفة كما يرقص للموسيقين على هذه الأنغام الصاخبة، مما يجعل الموسيقى أخاذة والاستعراض لأمعاً يدفع بالمشاهد إلى استكشاف هذا الطابع المجهول من حضارات الشعوب الأفريقية.

وتضم غابات أفريقيا الاستوائية جمهورية أفريقيا الوسطى التي تتألف من عدد من الشعوب منها شعب الباندا الذي يشكل الأغلبية. وينقسم الباندا بدورهم إلى مجموعات مختلفة منها شعب الليندا، وهم يقيمون في منطقة واقعة على ثلاثمائة كيلو متر إلى الشمال من العاصمة بانغي. ومن الجدير بالذكر أن موسيقى الباندا قد تأثرت تأثيراً عميقاً بنمط إنتاج هذا الشعب الذي انتقل من أنماط الإنتاج البدائية المستندة إلى الصيد والقطاف إلى

نمط الإنتاج الحضري القائم على الزراعة. فبين الحان الصيادين وأغاني المزارعين، طرأت على الفن الباندي تحولات جذرية. فلقد كانت الموسيقى القديمة مرتبطة بطقوس الأسلاف، وهي تفضح اليوم لموسم القطاف وتخرج في الأعياد والأفراح والأتراح والمناسبات المختلفة التي لا يتوانى سكان أفريقيا الشمالية عن ابتكار الحنج لخلقها، مثل زيارة الفرياء إلى القرية أو أية مناسبة عائلية أو دينية أو محلية.

الكاميرون: موسيقى باموم في قصر فومبان

يعتبر ثراء الناي والمزامير والأبواق وتعتمد الأصوات ليلياً قوياً على أهمية الحفلات الملكية والأميرية التي تميز بها قصر الفومبان في الكاميرون.

ويؤلف الباموم مملكة قديمة كان لموسيقاها دور هام في المجتمع. فبين كبار وجهاء القصر يقيم حوالي عشرين موسيقياً يقتصر دورهم على الإعلان والتعليق على تحركات الملك. ولقد امتزجت هذه الموسيقى الوطنية بموسيقات الحضارات المجاورة ومنها الأنغام والآلات العربية وتأثرت بها، فباتت خليطاً من الحضارات والموسيقى الرفيعة.

ويتمركز الباموم بأغلبيتهم حول العاصمة فومبان. وهم يحدون من دولة تيكار التي ينتمى إليها أول ملوكهم: نيقاره الذي استولى على فومبان على أن أفضل تنظيم دولة الباموم يعود إلى الملك ميموبو الذي جعل منهم شعباً قوياً ذا تقاليد راسخة وعريقة. ولقد اعتنق الباموم الإسلام في القرن السابع عشر.

ولازلت الموسيقى الكاميرونية ترتبط بمختلف الطبقات الاجتماعية ارتباطاً وثيقاً. فلكل فئة موسيقاها الخاصة: موسيقى الملك وموسيقى الأمراء وموسيقى الحاشية بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية... ويعتبر النغنيون، وهو عبارة عن عيد وطني للناسبة الأهم للعزف والغناء حيث كانت النساء والأطفال حتى السنوات الأخيرة الماضية، تمتع من حضور احتفالاته.

النيجر: الناي والمزمار

موسيقيان، وعازف ناي ولعاب «الغبطة» يقدمون استعراضاً من الألحان الشعبية النيجيرية في سياق سهرات دار ثقافات العالم لأعياد رأس السنة الميلادية. ويمتاز الرياعي بأداء رقيق يجعله من أهم الفرق النيجيرية وفي مصاف كبار الفرق الموسيقية العالمية.

ويعزف نا - فانازو على آلة الناي ذات الشحوب الأربعة التي ترتبط بتقاليد الرعيان الأوائل. وهو يبدع أنغاماً مفرحة راقصة مؤلفة من سلسلة من المقطوعات المختلفة التي تتخللها «مواد» طومبة معدة سابقاً لإضفاء طابع من المرح والسمر.

ويعزف على غانا، ابن للموسيقار الكانوري المعروف شيتيما غانجا، على المزمار «الغبيتا». وقد أطلق عليه لقب «روح المنافاة» نظراً لروعة أدائه. فهو ينفخ بزمزماره بواسطة تقنية التنفس الدائري فيخرج لهناً متواصلًا مائلاً خدونه بالهواء من أنفه، مما يسمح له بالعزف لمدة ثلاث ساعات متواصلة بدون تعب.

الأكواتور: أغان والقصّة

عكست نساء قرية ريكورتيه في الأكواتور على الغناء والرقص كوسيلة لضفاء للرضى أو رثاء الموتى وطرد الحزن من القلوب. من هذه التقاليد الشعبية استقى بابا رانسون أغانيه «الماريمباس» وألحانه الفائضة الغزارة بينما ترقص أيزورا، بل وتبتكر رقصات تقع على منتصف الطريق بين أفريقيما وأسبانيا.

وتقع قرية ريكورتيه في منطقة صعبة المائل في أعالي غابات الأكواتور الكثيفة. وهي تضم جالية سوداء مؤلفة من مجموعة من الصطابين مكونة من مائتي نسمة فقط. ولقد ساهمت عزلة القرية التي تقع على بعد سبع ساعات سيراً على الأقدام من أقرب مدينة، على المحافظة على الطقوس القديمة وتجسيدها وبسمحت للقربيين باستخدامها كوسيلة تعيينهم على تحمل العزلة القاسية.

وتحتل المرأة مركزاً مرموقاً في هذا المجتمع البدائي الملتق على نفسه. فهي تحتضن التطبيب بالأعشاب وتوفر التعليم وتؤمن أداء الطقوس الدينية لدفن الموتى وغيرها. فالقرية بعيدة وأيس فيها للمعلم والطبيب والكاكن، والمهمة في تأمين هذه الوظائف الاجتماعية الحية، تعود إلى النساء التي تستخدم الغناء كوسيلة لأدائهن.

وتعتبر إيلوبو شيلاندو المغنية الرئيسية في القرية، التي تضم ذاكرتها معظم ألحان الريكورتيه، كما تؤدي أيزورا البالغة من العمر اثنين وسبعين عاماً رقصات بالغة الرشاقة، هي عبارة عن خليط من الرقص الإفريقي والأسباني.

حجر العذراء البنية التكرارية وجدل الأسطورة والواقع

استطاع الإخراج الجيد الذى حظيت به هذه المسرحية على يدي المخرج الموهوب ماثيو لويد - Matthew Li- oyd أن يبرز ما فى نصها الجميل من ثراء شعري ودلالي معا، وأن يبلور لغة إخراجية تطرح رؤى المسرحية فى ساحة تأويلية ثرية بتعدد مستوياتها. وأن يعد لها تصميمًا قادرًا على التراسل مع ما فيها من بساطة وشاعرية.

ولكن علينا قبل الحديث عن المسرحية أن نتعرف بإيجاز على مؤلفتها رونا مونرو التى ولدت فى أبردين Aberdeen فى شمال اسكتلندا، وأمضت طفولتها وصباها

تربى على مليون ونصف مليون جنيه لإنشاء جائزة سنوية تحمل اسمها، قيمتها خمسون ألف جنيه، تمنح للمسرح الذى يقدم أهم مسرحية جديدة، حتى تشجع المسارح الانجليزية على إنتاج المسرحيات الجديدة والجيدة. وإذا كانت الجائزة تقدم على النص المسرحى الذى يعتزم مسرح ما تقديمه، فإن قيمتها الكبيرة تتيح لهذا المسرح الإنفاق بسخاء نسبي على النص الفائز لتقديمه للجمهور بما يليق به من إخراج مسرحى سخى، لا يعاني من التقشف الذى تنسم به عادة أعمال المسارح التجريبية الصغيرة. وقد

مسرحية (حجر العذراء The Maiden Stone) للكاتبة الاسكتلندية رونا مونرو Rona Munro التى يقدمها الآن «مسرح هامستيد Hampstead Theatre» مسرحية جيدة وممتعة معا، فقد كانت أول مسرحية تفوز بالجائزة المسرحية الجديدة بجائزة بيجمى رامزى المسرحية - The Peggy Ram- say Play Award. وهى جائزة تأسست عقب وفاة السيدة بيجمى رامزى التى كانت أكبر متعينة مسرحية فى لندن طوال الأربعين عاما الماضية، وأوصت، عند وفاتها عام ١٩٩١، بتخصيص ثروتها التى

فى شمالها الشرقى، حيث تترعرع على أساطير هذا الجزء من العالم الذى يقع فى أقصى الشمال من الجزر البريطانية، والذى تمتزج فى مآثوراته الشعبية وأساطيره أمشاج من الحكايات الشعبية الاسكتلندية الخالصة ومن الأساطير الأيسلندية أو النوردية التى تنتشر فى أقصى الشمال الأوربي، ومن التراث الشفهى الذى يعيش عليه عامة الشعب فى عالم ما قبل ثورة الاتصالات التى أجهزت على حميمية العلاقات الطبيعية بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه، بكل ما فيه من حيوانات ونباتات وأشجار ويكل ما ينطوى عليه الخيال الشعبى أو الجعسى الخصب من غرائب ونوادر وحكايات. هذا العالم الخصب الذى تمعد إليه الكاتبة فى مسرحيتها لتستخرج منه بعض شخصياتها، وجل مابتها الأساسية، والكثير مما ترويه شخصياتها من مآثورات، ولتأخذ منه هذا المنطق المدهش الذى يمنح مسرحيتها خصوصيتها وغناها فى وقت واحد، وهو منطق لا يفرق بين الواقعى والمخيل، لأنه يدرك أن للخيال الشعبى قوة تفوق فى كثير من

الأحيان قوة الواقع، وأن اليقين الذى تمنحه حكاياته ومآثوراته للإنسان لا يقل قوة عن اليقين للعلمى القائم على التجربة أو الخبرة للموسم. وأن إدراك الإنسان للعناصر لا يتشكل إلا من خلال اللغة؛ فهو الذى يجعل هذا الواقع فى التحليل النهائية له نوعاً من التخيل الذى لا يستطيع فى نهاية الأمر مضاهاة ما يبدعه الخيال من عوالم فرية ومحفشة معاً، تدور له فى كثير من الأحيان الطريق، وترهب طاقته على فهم العالم والتعامل معه. وقد بذرت رونا مورنو الكتابة للمسرح عام ١٩٨٢ وحصلت مسرحيتها (Your Turn to Clean the Stair) التى قمها مسرح «ترافيرز» بآبنبرة عام ١٩٩١ على جائزة أفضل مسرحية بريطانية وأعدة. كما عرضت «فرقة ٧ : ٨٤» الاسكتلندية الشهيرة واللتي تتكسب اسمها من حقيقة أن ٧٪ من المجتمع البريطانى تملك ٨٤٪ من ثروته، مسرحيتها الأخيرة (فتيات جسررات Bold Girls)، وقدم لها التليفزيون الإنجليزى BB2 مسرحية (رجال الشهر Men of the Month) عام

١٩٩٤، كما عرض مؤمراً أول أفلامها (اليسوقة Ladybird)، فنحن إذن يزاء كاتبة مسرحية اسكتلندية النشأة والهرى، كاتبة جديدة ولكن خلفها إنجاز مسرحى مبهر، تتجلى ثماره الأروعة فى هذه المسرحية الجديدة.

ف (حجر العذراء) مسرحية جديدة واعدة بحق، لأنها تتطوى على بنية درامية تطرح منطق الرؤية الفطرية والتفكير بالصور والمآثورات الشعبية فى مواجهة سافرة مع منطق العقل النغمى فى أكثر إشكاله تجارية وبراجماتية، وتطرح الطبيعة فى مواجهة المدينة، والأسطورة فى مواجهة الواقع، فى بنية مسرحية شديدة، تتسم بالثقافية وتهتم بعناصر الفرجة المسرحية قدر اهتمامها بقضايا الإنسان ومصيره، وما يجعل هذه البنية مؤثرة وإعالة فى المسرحية أسقاطها إهالة الشكل نفسه إلى تجسيد للضحايا التى تتناولها. فالواجهة بين هذين العالمين لتعارضين تتحول فى المسرحية إلى مواجهة بين شخصياتها الأساسية، أو إلى تقاطع بين قصتين متغايرتين تنعكس دلالات كل

منهما على مزايا الأخرى. وهما قصتا هاربيت Harriet وبيدى Bi-die. إذ تبدأ المسرحية بوصول هاربيت إلى تلك المنطقة الثانية فى شمال شرق اسكتلندا. وهى مثلة أو بالأحرى نجمة فرقة مسرحية جواله. فقد كانت أغلب الفرق المسرحية جواله فى الزمن الذى اختارته المسرحية لتوقيت أحداثها، وهو النصف الأول من القرنين الماضى. وقد جاءت هاربيت إلى هذه المنطقة بناء على وهى بان صاحب القلعة قد دعاهما لتمثل مع فرقته أحد ادوارها المسرحية الشهيرة. وتجسد لنا هاربيت منذ اللحظة الأولى أقصى درجات التصنع فهى ليست مثلة فحسب، وإنما مثلة مليئة بذاتها، تحول أنايتها دون رؤيتها لحقيقتها التى تتمر الآخرين فى طريق إشباعها لمزيجها. فى هذه المنطقة تلتقى هاربيت بتقيضتها المظلمة، ببيدى، وهى نموذج للفرقة الإنسانية فى أكثر تجلياتها تلقائية والتصاقا بالطبيعة. تقدمها لنا المسرحية وهى ترضع وليدها، وتقص الحكايا الشعبية الممتعة على أبنائها الذين يتحلقون حولها فى نوع من التجسيد الرئى لطقس

الأمومة الطبيعية، والاستمتاع بكل ما فيه من تواصل وحميمية. هذا فى الوقت الذى علمنا فيه أن هاربيت تخلت عن أبنائها الصغار وراها، وتركت رضيعها التوام ليأتى بهما زوجها الثانى أرشى Archie، وهو ممثل جوال كذلك، ولم تجلب معها إلا ابنتها الكبرى مريم وابنها الأكبر هارى ليساعدها فى قضاء حوائجها. وأول ما يشغلها حين وصولها هو البحث عن مرضعة لتواهما، وأين ستجد المرضعة فى هذه المنطقة إلا فى بيدي، الأم الطبيعية التى يفيض لبنها وحبها الأموى على الجميع.

ويتجسد لنا على المسرح التقابل الصسارخ بين اللزاتين، وبين الاتصامين. إحداهما لاتهتم إلا بذاتها، وراحتها ومطامحها التى تعرف أنها قضت على فرصة زوجها فى العمل مع فرقة مسرحية كبرى لأن تلك الفرقة لا تريد أن تمنحها إلا الأذوار التى تتسلم مع صهرها الراهن، بينما تصر هى على تشكيل أدوار الفتيات الصغيرات التى تألفت فيها يوما مثل دور جولبيت، بينما ابنتها مريم، من زوجها الأول، فى

عمر جولبيت. وعندما تجد أن المكان الذى سيقيمون فيه ليس إلا بيتا ريفيا متواضعا، وأن زوجها لم يكتب لصاحب القلعة لاستقبال الفرقة، تبدأ فى التلذذ، ومطابقتها بأن يوفر لها سبل الراحة، وأن يأتى لها ببساط تمت قلميها المرفهتين، فينصرف ليجلبه لها، فهو حريص على توفير كل مطالبها منساق لطبيعتها المسيطرة. وفى الطريق يلتقى ببنك Nick الذى يحمل سجادة، فيفاوضه على الحصول عليها، ويقل «نكه» أن يقدمها له مقابل الحصول على معطفه الذى يحميه من برد تلك المنطقة القارس، على أن يضع فى جيبه المعطف خصلة من شعره، وهى جيبه الآخر قلما ظفرو، ويوافق أرشى، ولكننا نلوك من طقس المبادلة أننا فى عالم ينتزج فيه السحر بالواقع. ما أن تطلب جميلته البساط حتى يلتقى زوجها بمن يحمل بساطا، ويقول لنا أنه جاء من فارس عبر مصر، وكاننا بإزاء بساط سحرى، أو وكأن الواقع يتشقق وفق منطق الحكايات الشعبية. وحينما تعرف بيدي أن أرشى حصل على البساط من نكه، الذى تشير إليه باسم الشيطان،

حتى تترك أنه في المنطقة وتطلق للعثور عليه.

وفسلا على المواجهة بين الرايتين، وأكل منهما قصتها مع الحياة والأمومة، تقدم لنا المسرحية قصتين أخريين تتقاطعان معهما: أولهما هي القصة السحرية التي ملحت المسرحية عنوانها وهي حكاية عن عذراء أمالتها الآلهة إلى حجر لتنفذها من أحابيل الشيطان وهو «حجر العذراء الملىء بالورق المسحور، وثانيتهما هي قصة واقعية تقدم لنا تجليا للقصة الأسطورية في الواقع، لأنها قصة ماري، ابنة هذه القرية الصغيرة البريئة التي نرى كيف تقع بالتدريج في أحابيل الشيطان العنصري، دون أن ندركها الآلهة بأن تحولها إلى حجر سحري جميل. حيث تبهرها هاربيت بملابسها المسرحية وحكاياتها، فتقرر أن تتبناها حيثما حلت، وأن تقدم لها كل ما لديها من ثروة، وهي سورتها الفضية العريضة عليها، حتى تعلمها كيف تكون ممثلة، وكيف تتحدث الإنجليزية، لأن هاربيت لا تنى تذكر أن لهجة أهل هذه المنطقة العامية ليست إنجليزية. ويوشك لحظه الثاني من المسرحية أن يكون

دراسة في الآيات الخرافية، وفي تمثيل للنطق النفعي لإحدى بنات هذه المنطقة الجميلة التي يعيش إنسانها في انسجام كامل مع الطبيعة. لأن أحداث المسرحية تفضي بنا عندما تستقر الفرقة، أو بالأحرى هاربيت ومن يلود في فلكتها، في هذه البقعة الريفية البهائنة، وتستعد للذهاب للقلمة، وتطلق في اليوم التالي وسط العاصمة إلى القلعة لتقدم لأصحابها مسرحيتها، دون أن تعيا بمرض زوجها، فتجد أن القلعة مغلقة ولا أحد فيها. ولكن هاربيت لم تنطلق في تلك الرحلة التي تفضي إلى باب قلعة موصد لا أمل في أن يفتح، وكنتنا في عالم أسطوري من جديد، وحدها، وإنما استطاعت أن تصحب الجميع معها. فقد ثورت بيدي أن تصحبها بحثا عن تلك الذي كان أول من أشعرها بانوثتها، وفجر فيها السعادة والحياة، وأولدها أبنائها. ثم تحول إلى منكير شرير، أو كما نقول هي تحول إلى شيطان فنغص عليها حياتها. ولكنها مع ذلك لا تزال تريد البحث عنه، ممتلئة بالفيظ منه، ولكنها لا تستطيع من حبها له فرارا في الوقت نفسه. كما تبعتها ماري كذلك وهي شبه منومة،

يصدها أمل خلب في أن تصبح ممثلة شهيرة، وأن تتحدث الإنجليزية بطلاقة. كما يصحبها كذلك أرضي، وهل باستطاعته إلا أن يتبعها، يبحث عن معطف، فقد أمرضه البرد وأنشأ مخابله في صدره.

ومع تفتح أحداث المسرحية عبر تلك الرحلة المخففة والمهمرة معا، برغم مظهرها البريء، نض بعض أسرار الشخصيات فنعرف أن ما تغله ماري ليس بالأمر الجديد، فقد وقعت هاربيت نفسها، لما كانت في السابعة عشرة من عمرها، أي في عمر ماري الآن، في غواية المسرح، عندما ابصرت من نافذة بيتها ذات يوم شابا وسيما وقعت في هواه من أول نظرة، واكتشفت أنه مثل جوال فتيقته، وعلمها كل أسرار التمثيل. ولما مات بعد أن استنفدت غرضها منه، تزوجت من ممثل شاب لتكمل معه أدوار الشباب الصغيرة. ولا تحكي لنا المسرحية كيف مات زوجها الأول، ولكنها نذكر من طبيعة البنية الفكرية التي تتبع لنا أن تتابع وقائع مرض أرضي، وكيف تدفع هاربيت دون تكرار بمرضه لتحقيق غايتها حتى يسقط هي الآخر

ميثا. ونعرف أيضا تفاصيل العلاقة الموازية والمتناقضة بين يديى ذلك، الذى يوشك أن يكون تجسيدا مغريا للشعر الطبيعى فى عرامته واستحالة رد قضائه. فميتى مارى، الشابة الصغيرة لا تستطيع الفكاك من غوايته، فتتجه إليه منومة ذات مساء ليضع فى أحشائها جنينه. ولما يولد هذا الجنين، تتركه هاربيت عرضة للبرد حتى يموت. لكن هاربيت ليست شرًا مطلقا، فهى الأخرى ضحية لغوايتها وروم. وهى أم ولود لأننا نعرف أنها حبلى ليلة أتى لها أرضى باليساط. ونشهد على المسرح فى مشهد أخاذ عملية ولادتها، وهى الولادة الوحيدة التى تتم على الخشبة، بالرغم من أن المسرحية تعتمد ترابطا وثيقا بين المرأة والأمومة والخصومة.

وتعتمد المسرحية على البنية التكرارية فى تخليق دلالاتها، فكل حدث له حدث آخر يوازى ويرجع أصداؤه. وكل شخصية لها قرين مماثل وتظهر مناقض مع تفاوت فى درجات التماثل والتناقض. فهاربيت هى نقىض يديى الكامل، ولكنها توشك أن تكون قرين نك، الذى يظل من أكثر شخصيات المسرحية

غموضا وتلفعا بالسحر والأساطير. إنه يوشك أن يكون تجسيدا للغواية التى لا فكاك منها. فميتى سيدة القلعة التى ذهب للعمل عندها تقع فى غوايته، وتدخله سريريا، ولكنه عندما يدرك أنها استغلته لتحقيق شهرتها، يأخذ أجمل أبسطة القلعة ويمسقى. وهذا هو اليساط الذى اشتراه منه أرشى الذى يدور وكلمته نقىضه الكامل، وإن كان فى الوقت نفسه مثيل الزوج الأول لهاربيت. وفى مارى الكثير مما يجعلها مثيل يديى ونقىضها فى الوقت نفسه، ومما يجعلها مرآة لشخصية هاربيت فى صباها، ووقعها فى الغواية التى أصبحت الآن أداة لها، وقوة من قواها الدافعة. إننا هنا بإزاء مسرحية جميلة توشك أن تكون إعادة إنتاج شعبية لعزائرة دورنسات الشهيرة التى تصصف فيها امرأة زائرة بحياة مجتمع هادى، ولكن مع فارق جوهري أن هذا المجتمع ليس قائما على الكذب والتناقض، وبالتالي يستحق التدمير كما هى الحال فى مسرحية دورنسات. وإنما مجتمع بسيط مترع بالجمال الطبيعى والإنسانية. ومن هنا فإن هاربيت هى مثيل أركادينا

فى (نورس) تشيكوف التى تتملى بذاتها إلى درجة تدمير الآخرين، دون أى شر عمدى. لقد نمرت فرض زوجها فى العمل من أجل الجرى وراء وهم تكشفت عن خواء كامل. وحررت حياة مارى وقتلت وليدها، وتركتها فى مهبط عواصف الوهم والرجاء. ولكنها فى الوقت نفسه كانت ضحية لعماها، وعجزها عن رؤية فظافتها المدمرة. إننا هنا بإزاء قصة الغواية فى شتى تجلياتها، وفى تعقد مستويات دلالاتها، بصورة لا نعرف معها أى الغرابات أحوالت العذراء إلى حصر. أهى غواية المسرح التى أخذت هاربيت من أسرتها، وأصعبت عن حقيقتها، ومن واجباتها كامرأة وإنسانة معا؟ أم غواية إلى التخصر والشهرة الكاذبة التى انتزعت مارى من أحضان الطبيعة الهادئة والحياة الريفية التى كانت فيها جزءا من هذا العالم الأسطوري المضمخ بسحر الخيال الجمعى، وألقت بها على صخور واقع قاس نمرها، وأحالها إلى ريشة هشة فى مهبط رياح لا تعرف أين ستلقى بها؟ أم تراهها غواية الشيطان بكل ما يمثله فى الضمير الشعبى من طاقات مخوفة؟ أم هى غواية

اشكال الترويح الجديدة التي تجهز
بقسوسة على اشكال الترويح
الإنسانية القديمة من لعب الأطفال
وتحلقهم لسماع حكايات امهاتهم
وجداتهم، من أجل صيفه الجديدة
التي توهم علاقة الطفل بأسرته،
ومجتمعه وبالطبيعة معا؟ لا تجيب

المسرحية على أى من هذه الأسئلة،
كعادة الفن، إلا بأسئلة جديدة. ولكن
وراء هذه الفوايات التي تتعدد
تجلياتها ومستوياتها الدلالية،
والمواجهات المترتبة بين النساء
الأربع وحكاياتهن الأربع ندرك
المواجهة بين اسكتلندا وانجلترا،

والتي لاتزال فاعلة في ضمير الثقافة
الإنجليزية، تطرح الخصومية
كأساس لأى تعبدية ثقافية لها
معنى، تزداد بها الثقافة العامة
لمجتمع ما خصوصية وثراء كلما ازداد
وعينا بخصوصياتها، واحترامها
لها.



نمو إطار حضارى للمجتمع العربى فى القرن الحادى والعشرين

المساحة العربية، قدمت خمس أوراق تم عرضها عبر جلستين. فى الورقة الأولى قدم كمال شاتيل رئيس المؤتمر الشعبى اللبنانى رؤية حول «العرب والتحديات الإقليمية والتغيرات الدولية» فى الحقبة الراهنة، محاولا الإجابة على سؤال ما إذا كان يوسع الأمة العربية النهوض فى وجه المشروعات الاحتوائية الضاغطة من الخارج والتحديات الداخلية^١ محطة فى العصبيات القطرية و، بحيد الإدارة العربية، والمعارضات الدرسية والطائفية. وبعد عرضه لملاحظات وإيجابيات الواقع العربى الراهن

ونشر الكتب، وتشرف على انشطته مؤزة غياثى الأستاذة الجامعية وإحدى الشخصيات المعنية بالمرور الثقافية فى منطقة الخليج العربى. وهذه هى الندوة الثانية المكرسة لهذا الموضوع، حيث عقدت الندوة الأولى - بدعوة من الرواق أيضا - فى نوفمبر من العام للماضى، وقدمت فيها أوراق عمل ومقترحات بإجراء دراسات محددة تقدم وتناقش بمد عام، أى فى هذه الندوة التى أعدت بحيث تنهض على ستة محاور تدور حولها الدراسات والمداخلات.

فى إطار المحور الأول وموضوعه «المشروعات الحضارية فى

فى ندوة استمرت أعمالها إياما ثلاثة (من ٦ إلى ٨ ديسمبر ١٩٩٥)، التالى عدد من المفكرين والباحثين العرب فى مدينة دبي بالإمارات العربية المتحدة، واستهدفت إسهاماتهم المتمثلة فى ست عشرة ورقة بحثية وما دار حولها من مناقشات وحوارات تلمس ملامح إطار حضارى ينطلق منه المجتمع العربى إلى أفاق القرن القادم. وقد تمام بالدعوة إلى عقد الندوة وتنظيمها والاضطلاع بكافة الترتيبات المتصلة بها رواق عوشة بنت حسين الثقافى وهو مؤسسة حديثة مهتمة بشئون الثقافة والتعليم

يخلص إلى أن دروس التجارب العربية تملئ علينا ضرورة الكف عن الصراعات العربية ومشاريع الضم القسري والانفراد بالزعامة والحكم الشمولى، وأن التحديات الدولية يمكن أن نحويها، كما يمكن تحقيق توازن استراتيجى مع القوى الإقليمية، وأن تفعيل المسمود العربى لن يخلق التحريك الطائفى أو يبنى الفكر الماركسى الأسمى أو استعادة ناصرية المتجنبيات أو التحالف مع قوى إقليمية أو دولية وإنما يحقق بمراجعة ممارساتنا على ضوء ثوابتنا فى الالتزام والهوية مع ضرورة توسيع المشاركة فى الحوار بين الحاكمين والمحكومين، والتحقيق الفعلى للمعادلة الاجتماعية ضماناً للوحدة الوطنية والسلام الاجتماعى الداخلى.

وتبدأ الورقة الثانية التى قدمها عبد الإله بلقزيز أمين عام للندوة المفريى العربى (الرباط) والمعنونة «مداخل مقترحة للتفكير فى المشروع النهضوى العربى الجديد» بالتركيد على ضرورة حماية مرفسود «المشروع الحضارى» من الاستسهال اللفظى

الذى قد يهوى به بعيداً عن المقاربة العلمية مثلما حدث مع موضوعات «الديمقراطية» و«المتجم المدني» ويذهب بلقزيز إلى أن الترسيل بمفهوم «الحضارة» أمر من شأنه تجاوز للتفكير الأحدى الذى قامت عليه مقولات الليبرالية والقومية والماركسية والإسلامية، والى اعتمدت كل واحدة منها على عامل وحيد تشرنقت حوله، مما أفضى إلى إنتاج تصورات بعيدة عن مطالب الواقع العربى، غير أن تعيين للمشروع البديل بسمه «الحضارى» ينطوى على إشكالية، لأنه يعنى أن للمشروع ينهض على نظام فريد من الاجتماع الإنسانى يكون مغايراً للنظم الأخرى ويمتدناً عنها، وهذا على ما يرى بلقزيز - قد يستغضى على التاريخ المعاصر، لأن حضارة اليوم الرأسمالية التى بدأت منذ أربعة قرون ونيف، والى أطلقت قيم الاستهلاك وأعلنت من قيمة الكسب المادى من جهة، ونشرت قيم العلم والحرية والديمقراطية والعقل من جهة أخرى، واستطاعت أن تحطم الحواجز وتصل إلى كل بيت بالكلمة والصوت والصورة، وأن تعد من قيمة الخصوصيات الثقافية

للمتجمعات المعاصرة، وأن تجعل قيام نموذج حضارى بديل عنها فى الأمد القلق مسالة غير ممكنة - منه الحضارة تأسست وتغلغل فى التوسيع الإنسانى بصورة تدفعنا إلى التحفظ على تسمية المشروع الاجتماعى العربى البديل باسم المشروع الحضارى، وإيثار تسميته - بدلا عن ذلك - باسم المشروع النهضوى العربى الجديد، ويعرض بلقزيز لأموال إخفاق مشروع النهضة الحديث فى العالم العربى، ويقترح ملامح أوبة مداخل مشروع جديد ينهض على خطاب تاريخى تكاملى تركيبى وعلى حوار خصب بين القوى الحية فى المجتمع العربى.

واجتهدت الورقة الثالثة التى قدمها الأديب السورى قاسم العتمة بعنوان «المشروع الحضارى العربى والمستقبل الحضارى للعالم» فى عرض ملامح النظام الحضارى المعاصر الذى تهيمن عليه أوروبا وأمريكا، والذى يتسم بالارتداد عن القيم التقدمية والأهداف العليا للتطور الإنسانى، ويقوم على التمايز العنصرى والاحتكار والربابة، كما اجتهدت فى إصدار الحكم على هذا

النظام على أساس أنه سيظل قائدا وأنه في طوره الأخير والنزوة التي ليس بعدها إلا السقوط. ويرى العتمة أنه لا سبيل إلى ولادة نظام حضارى عالى إنسانى إلا بامتشاق العررب سيف إرانتهم وإنجاز مشروعاتهم الوحدهى.

وكان الكاتب والأديب السورى وليد إخلصى هو صاحب الورقة الرابعة فى هذا المحور، والتي حملت عنوان «تنوع على حلم المشروع النهضوى»، وبدأما يلاحظ أن الظروف المتصلة بالمشروع النهضوى العربى محملة بالأيديولوجيات، وحسبما يذهب إخلصى فإن أى مشروع حضارى هو فى جوهرة برنامج عمل استراتيجى يهدف إلى الخروج من صورة الماضى إلى حالة للمستقبل. والمشروع النهضوى العربى يتطلع إلى بناء دولة «مدنية»، بالمفهوم السياسى، و«متمدنة» بالمفهوم الاجتماعى. والنهضة لا يمكن أن ينجزها فرد أو حزب، لأنها محصلة لحالات تراكمية وخطوات تنويرية فى أساليب الإنتاج والحكم والتفكير. ولقد كانت هناك فى العالم العربى مشروعات جزئية قامت بها الدول أو

قديمها أفراد، وكلها، فى نجاحاتها ولجهاضاتها، تشكل خطا بيانيا للتقدم العربى. ومن الملاحظ أن معظم الصالحين من المفكرين الذين حاولوا تسجيل مشروعات نهضوية هم أصلا من خارج السلطة، وربما كانوا معادين لها. فالإشكالية الرئيسية فى مقاومة للمشروعات النهضوية قد لا تكون فى الآخر غير العربى فحسب، وإنما هى موجودة فى الآخر العربى أيضا. ويتهى إخلصى إلى القول بأن المشروع النهضوى هو ركوب فى صافلة الحداث. والحدائق لم تكن يوما ضد المورث والماضى، بل هى الصافلة التى تجر الماضى خلفها، بينما التخلف هو فى أن تكون الصافلة وراء الماضى وهو يقودها.

أما الورقة الأخيرة فى هذا المحور فقدمها فخر عارف (مصر)، وركز فيها على تعيين «المحددات المنهجية لتحليل لمشروعات النهضة العربية»، انطلاقا من رؤية معرفته، وعرضت الورقة لمبعة محددات يتوجب مراعاتها عند البحث فى تلك المشروعات، وهى: غلبة العقلية الشعاعية، الاقتتاد إلى الوسطية

والميل إلى فكرة الثنائيات؛ النشوء عن أسس معرفية وليس عن أسس عرقية أو طبقية؛ حضور الدين كقناع مستعرض لكافة الجوانب وليس كمتغير عالى بين المتغيرات؛ حضور التاريخ كعنصر أساسى له تجلياته المتعددة؛ الفصام بين أيديولوجية الدولة وثقافة المجتمع منذ بداية عملية التحديث وحتى اليوم؛ هشاشة مفهوم الدولة.

وفى المحور الثانى، وموضوعه «دور القوى الاجتماعية فى الوطن العربى فى تشكيل المشروع الحضارى»، قدمت رزقان، الأولى لأسعد السحمرانى (لبنان) حصول «المسراة - الأم والنهضة المنشودة فى الأمة العربية»، عرض فيها لصور من وضع المرأة فى المجتمعات المختلفة فيما قبل ظهور الإسلام، ثم لواقع المرأة وحرها كما حدثما الإسلام، والمفارقة بين الصورة المثالية كما رسمها الإسلام للمرأة وبين الواقع المعاصر الذى تنتازعه بعض المفاهيم الجامدة المروقة من ناحية وبغض الأفكار الوافدة من ناحية أخرى. وانتقدت الورقة الطريقة التى يصور بها الإعلام العربى المرأة، وبالأذات

المراة - الأم، وصلت مجموعة من المهمات للمرأة، رأتها ضرورة، ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين. أما الورقة الثانية فقدمتها مها الفاهوم (الأردن)، وهي حول دور الجماعات المؤثرة في تحقيق التنمية المستدامة وتشكيل المشروع الحضاري العربي، واهتمت في قسمها الأول بعرض التحديات التي يواجهها المجتمع العربي سياسيا وثقافيا واجتماعيا وبيئيا. وفي القسم الثاني سعت إلى تحديد مقومات النهوض وتحقيق التنمية المستدامة على كل تلك المستويات، وركزت في القسم الثالث على موقع وأهمية أدوار المرأة والطفولة والشباب والمنظمات غير الحكومية في عملية التنمية. وتؤكد الورقة عموما ضرورة الالتزام بملفهم التنمية المستدامة ومراعاة العوامل البيئية والحضارية عند وضع السياسات التنموية.

ويخصص المحور الثالث لمعالجة «دور البشعرية في تشكيل المشروع الحضاري العربي»، ولقسمت في إطاره ورقتان، الأولى حول «المرأة العربية بين المنظور

الدولي والواقع العربي»، قدمتھا أهل الزياتي (الأردن)، وتركزت أساسا على إشكالية مشاركة المرأة في صنع القرار وموصولها إلى مشاكل السلطة. وذلك من خلال استعراض جهود المؤتمرات الدولية للتمهة بالمرأة وآخرها مؤتمر بكين ١٩٩٥. وبعت أهل الزياتي إلى ضرورة الاستفادة مما يدور في المحافل الدولية حول المرأة، مع الأخذ في الاعتبار المسدات الخاصة بالبيئة العربية. وأكدت على أنه لن تكون شة تنمية حقيقية في أي مجال إذا كان دور المرأة هامشيا أو مهمشا. أما الورقة الثانية فقدمها محمود عيسى (الكتب الإقليمي لصندوق الأمم المتحدة للسكان - عمان)، وموضوعها «سكان العالم العربي في القرن الحادي والعشرين: التحديات والفرص». وأبرزت هذه الورقة أهمية البعد الديموجرافي في وضع سياسات التنمية في البلدان العربية. وأوضحت أن العالم العربي سيواجه بحة تحديات في مجال السكان والتنمية في القرن القادم، ولكننا لا نلوق الفرص التي ستكون متاحة لدفع عجلة التنمية. فشة تحديات

ديموجرافية. وأخرى اجتماعية واقتصادية وبيئية ذات انعكاسات سكانية (وفيات الرضع - الأمية - الفقر - كثي مستوى المعيشة - البطالة - الهجرة - نقص موارد المياه - التصحر... الخ). أما الفرص فتتمثل في أن حجم سكان العالم العربي سيمصل عام ٢٠٢٥ إلى ٤٨٠ مليون نسمة، مما يهيئ لنمو سوق كبيرة للتجارة الحرة بالشراكة مع أوربا، وبمصل حجم القوى العاملة المدربة إلى ١٤٠ مليون نسمة، مما يشكل ركيزة قوية للإنتاج، بالإضافة إلى أهمية موقع المنطقة عالميا وثرواتھا، وانتهاء الحرب الباردة، واحتفاظ الأسرة العربية بمكانتها ودورها الحيوي كسياج للهوية وضمنان للتماسك الاجتماعي.

وفي للصور الرابع وموضوعه «التعليم والمؤسسات الإعلامية في الوطن العربي»، قدمت ورقتان، الأولى قدمتھا فاطمة الجيوشي (سوريا) عن «تحديات المهناج التسريوي في إطار رؤية مستقبلية»، وانتقلت فيها من سؤال رئيسي وهو ما إذا كان من الممكن الحديث عن مشروع تروبي في إطار مشروع حضاري عربي

مستقبل، وإذا كان ذلك ممكناً، فما الذي تحقق حتى الآن وما الذي يجب السعي نحو تحقيقه؟ وهنا تشير الورقة بعض المشكلات المتصلة بقضايا التعريب وبناء الفكر العلمي والاعتماد بالتراث الثقافي العربي - الإسلامي في مناهج التعليم، وتشير إلى واقع تعليم الرياضيات واللغات الأجنبية والمواد المتصلة بتشكيل الذوق، وتنتهي بالتأكيد على ضرورة ترسيخ العقلانية كشرط وأساس للنهضة.

وقدم الورقة الثنائية حيدر بدوي ومحمد عايش (جامعة الإمارات العربية المتحدة)، ومالجا فيها «الإمكانات والمضامين والاتصالية العربية وتحديات القرن الحادي والعشرين»، وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ الإعلام العربي منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩٠، واستقصاء عينة من البحوث المتعلقة بمضامين وسائل الإعلام الجماهيرية العربية، خاصة ما تعلق منها بالبرامج التثوية، وبرامج الأطفال، والمرأة، والبرامج الإخبارية والدرامية والإعلانية. ويخلص الباحثان إلى أن الإعلام العربي، رغم التطورات الكبيرة

والنوعية التي شهدتها، ما يزال يعاني من معوقات شنيعة هامش الحرية للتاحة والافتقار إلى الابتكار في شكل الرسالة الإعلامية ومحتواها.

وفي إطار للمحور الخامس الذي خصص لموضوع «الثقافة العربية وتحديات القرن الحادي والعشرين»، قدمت أربع ورقات، الأولى قدمها سمير نعيم (مصر) حول «القيم التي يطرحها النظام الدولي وانعكاساتها على المجتمع العربي»، بلور في قسمها الأول تصوره لطبيعة النظام الدولي الراهن، محدثاته، وطبيعة العلاقات بين مختلف القوى التي يتكون منها، وفي القسم الثاني أوضحت كيف أن التطورات التي شهدتها مجتمعات الشمال الصناعية المتقدمة قد سادت فيها قيم إيجابية مثل العقلانية، حرية الفكر، الديمقراطية، تقدير العمل اليدوي، الإنجاز، الطموح، المساواة، حقوق الإنسان... إلخ، وقيم سلبية مثل العنصرية، الأنانية، الاستغلال، العنف، النزعة الاستهلاكية، والتحرير الجنسي حتى للشذوذ، وكيف أن النظام الدولي حالياً يطرح - نظرياً - قيماً إنسانية

رائعة كالقنمية البشرية والديمقراطية، لكن على المستوى العملي توضع العراقيل أمام الظروف المادية المشجعة على تبني هذه القيم، ويتم تدعيم قيم أخرى معاكسة لها. وفي القسم الأخير من الورقة تلتزم على ضرورة العمل على تعظيم دور المجتمع العربي في النظام الدولي من خلال فرض الإيجابي من القيم المطروحة، وإزالة لفتناض بينها وبين الظروف التي تلقى حائلاً دون تمثلها وسيادتها. والورقة الثانية قدمها فتحي أبو العينين (مصر)، وفي حول «الثقافة العربية في العصر الكوني»، وبدأ بتحديد مفهومي الكونية والعصر الكوني، ثم الإشارة إلى التطورات التي أسهمت في النزوع نحو الكونية، وما يطرحه هذا النزوع من إشكاليات تتعلق بالعلاقة بين ما هو كوني وما هو محلي. وتنتهي الورقة بتقديم تصور حول استجابة الثقافة العربية إزاء الثقافة الكونية، وتؤكد في هذا الصدد على ضرورة استبعاد بدائل ثلاثة: استهلاك الثقافة الكونية على نحو أعمى ودون نقد؛ والرفض المسبق

والمطلق لهذه الثقافة دون منطق أو مبرر؛ وإدارة الظهور لها أو الهررب إلى لحظات من الماضي واللزج بها. أما البديل الذي يبقى فهو التسليم بالتوجه الكرنى دون نفي الخلافات أو رفع التناقضات، والسعى نحو تأسيس حوار خلاق مع الآخرين باتجاه علاقات جديدة فى عالم أفضل.

واتخذت الورقة الثالثة من هذا المسور من «هجرة العقول» موضوعاً لها، وذلك من خلال «منظور حضارى» وفى إطار سوسيولوجيا المعرفة. وقدم هذه الورقة سيف الدين عبدالفتاح (مصر)، الذى أبرز فى عرضيه للموضوع كيف أن مفهوم «هجرة العقول» قد تمت صياغته فى ضوء معادلات مصلحية وعلاقات قوة، وبالنظر إلى أولويات أجندة بحثية لدى القوى المهيمنة فى عالم اليوم، وهذه الأجندة تتغير عناصرها وأولوياتها بما يضمن استمرار سيطرة هذه القوى، وكيف أن الأجندة البحثية فى دول العالم الثالث تتسم بالتيهية، مما يكرس إخفاء المعنى الحقيقي للظاهرة وهر

منزف العقول. وتهتم الورقة بالدمرة إلى رؤية هذه الظاهرة فى سياق أجندة بحثية عربية نابذة من المصالح للدخلية للامة العربية، وفمن إطار نقد ما يسمى بالنظام الدولى للجديد. أما الورقة الرابعة والأخيرة فى هذا المسور فتدور حول «الاستشراف الجديد» وقدمها محمد أبو العيظين (مصر)، حيث عرض فيها أولاً سمات الاستشراف التقليدى الذى ترجع جذوره إلى القرن الرابع عشر، والذى تدخلت فيه الأهداف العلمية مع النوايا السياسية والاستعمارية من جانب الغرب إزاء الشرق عموماً، والمنطقة العربية خصوصاً. ثم لتجهت الورقة إلى التركيز على المنحى الجديد الذى بدأت حركة الاستشراف تتخذه منذ نهاية الحرب العظمى الثانية، والذى تجلى فى إنتاج إيديولوجيات ونظريات (مثل نظرية التحديث) تلبس الثوب العلمى وتغشى أغراضاً سياسية. وأبرزت الورقة الاهتمام المضموم من جانب الاستشراف المحدث بما يسمى «الأحياء الإسلامى» أو «الإسلام السياسى»، وكيف أن هذا الاهتمام قد صار إحدى اليات صنع القرار فى الغرب

عموماً وفى أمريكا خصوصاً، الأمر الذى يجسد مقولة العلاقة الوثيقة بين المعرفة والقوة. وتنتهى الورقة بأسمرون، أولهما مطالبة العلماء الاجتماعيين العرب بضرورة الوعى بالاتجاهات الاستشرافية الجديدة، وتطوير مناهج فعيلة تصدح موقع العرب من الخريطة الفكرية العالمية، والثانى هو التأكيد على دور الجامعات ومراكز البحوث فى الإسهام فى طرح المشروع الحضارى للمجتمع العربى.

وفى المسور السادس، والأخير، وهو المسور الاقتصادى، قدمت ورقة واحدة ليمن الحماقى (مصر) بعنوان «البعد الاقتصادى فى الإطار الحضارى للمجتمع العربى فى القرن الواحد والعشرين»، ركزت فيها على عرض أهم التحديات التى يواجها المجتمع العربى، والتى تتمثل دولياً فى التكتلات الاقتصادية العالمية وبداية فعالية منظمة التجارة الدولية، وعاملاً تأثير الشركات متعددة الجنسية، وإقليمياً فى الاتجاه إلى تشكيل السوق الشرقى - أو سيطرته، ومطابقاً فى ضرورة تصميم مؤشرات الأداء الاقتصادى للكلى

التي تتجلى في مستوى النتائج
العلمي، والتوظيف، وخفض معدلات
التخلف، وترشيد اللوازمات العامة
للدول، وتضييق الفوارق في توزيع
الغنى، والرفاه على البشر.
ونوهت الورقة إلى إمكانية الإفادة
من تجربة الاتحاد الأوروبي كصيغة
للتكامل الإقليمي الذي تمتازه الدول
العربية فيما بينها، تحقيقاً للتكامل
بينها، والاستغلال الأمثل للموارد
الاقتصادية.

ملاحظات مشتركة

١ . بالإضافة إلى مقدمي
الأوراق، حرصت مؤرقة غياضتي
على دعوة عدد من الشخصيات
العربية التي أثرت أعمال الندوة من
خلال ما طرحته من أفكار وما قدمته
من مداخلات. ومن بين هؤلاء
خير الدين حبيب مدير مركز
دراسات الوحدة العربية ببيروت
رئيس تحرير مجلة المستقبل
العربي، وحسن حنفي أستاذ
الفلسفة وأحمد زايد أستاذ علم
الاجتماع من مصر، وأحمد
عبد الرحمن مدير عام مؤسسة

شومان بالأردن، ولؤيا عبيد المدير
الإقليمي للجنة الاقتصادية
والاجتماعية لغربي آسيا (إسكوا)
بعمان (الأردن)، وخير الله عصار
أستاذ علم الاجتماع بجامعة عنابة
(الجزائر)، وعفيرة فخرو الأستاذة
بجامعة البحرين وشارك في الندوة
كذلك بعض أعضاء هيئة التدريس
بجامعة الإمارات العربية المتحدة.

٢ . سمح تعدد الأوراق وتنوعها،
وتنوع خلفيات المشاركين ب بروز تنوع
في الخطاب ما بين السياسي ذي
الطابع الأيديولوجي الزايع، والديني،
والعلمي، وتنوع في الرؤية. وكان
لذلك صداه في أسلوب طرح الأفكار
والقضايا. وقد أسهم ذلك في
تفصيل أعمال الندوة، وإن كان
لبعض قد لاحظ غياب عنصر التراكم
للمعرفي في معظم الأوراق. وأشار
خير الدين حبيب في هذا الصدد
إلى أن الكتابات للتأصلة حول
استشراف المستقبلات العربية كان
يمكن أن تليد في تمهيق ما هو
مطروح من أفكار في الندوة، إلا أن

الأوراق المقدمة لم ترجع إلى هذه
الكتابات.

٣ . برزت من خلال المداخلات،
وخاصة تلك التي قدمت في حلقة
النقاش الموسعة التي عقدت في ختام
الندوة، مجموعة من القضايا التي
اتضح أنها تشغل العقل العربي في
الحقبة الراهنة، ومن أهمها مسألة
دور الدولة الوطنية في ظل المتغيرات
الجديدة، والضرورة الملحة للحوار
العربي، وضرورة دور المرأة
والشباب والمنظمات غير الحكومية
في بلورة الإطار الحضاري للمجتمع
العربي في القرن الحادي والعشرين.

٤ . جسدت الندوة، بما تخللها
من تواصل بين المفكرين والباحثين
المشاركين فيها، نموذجاً طيباً لما
يمكن أن تقوم به المؤسسات الثقافية
التي يدعمها أصحاب القدرة من
المفكرين في مجال إعطاء العلمي
والثقافي، وتدعيم الحوارات الحرة
بين ذوي الآراء والاتجاهات الفكرية
للمختلفة. وربما اتسعت فائدة هذه
الندوة بنشر أبحاثها في صورة
كتاب يتاح للمهتمين.

الشعر

.. إلى آخر هذا الذي أسماه شعرا دون أدنى مسوغ من لغة أو وزن أو صورة: ونحن لا نطمع من أصدقائنا إلا أن يترقبوا كثيرا قبل أن يقدموا على كتابة الشعر فالكثابة بلا قراءة وأمية مستوحية شأنها شأن الكثابة بلا موهبة وبلا حس لغوي، وكلاهما لن تشرأ في النهاية غير كلمات مرصوفة بلا نظام كما هو الحال في النموذج السابق.

أما صديقنا التقريب من الست شملك عامر، فما يكتبه أقرب إلى فن الضمور: ولا شك في أن (الضامة) النافذة المكثفة الضل بكثير من الشعر الرديء، أو مما يسموه شعرا.

وأصدقائه الشعراء في هذا المكان، مع أنه من المفروض أن يقرأ أيضا ما يقع عليه من شعر جيد منشور في متن (إبداع) وفي غيرها من الدوريات الأدبية المصرية والعربية، فضلا عن الدواوين والمجموعات الشعرية الخاصة.. وأو أن الصديق «سابق سيد إبراهيم» فعل ذلك، لما عاتبنا، ولما أرسل نماذج من الشعر التقليدي تجرى على هذا النحو:

وبعيرك يفوح من مسك وعنبر
ويرسل الشذى للظل والريحان
ووجهك الصبوح من نور ملائكي
يوفر بيننا في صورة إنسان
سبحت بحمد الذي تلج روحك
وساك من الطهر ووجهك الحان

يظن بعض الأصدقاء أن ما ننشره هنا للشعراء الأصدقاء، إنما هو لا يعنى سوى أصعابه وحدهم؛ غير أننا في الحقيقة نريد أن نتوجه بديوان الأصدقاء إلى القراء جميعا والشعراء منهم خاصة، حتى يفتوا على النماذج الصالحة التي يمكن أن ننشرها في هذا الديوان ويكتشفوا ما تشي به هذه النماذج من معرفة بأصول اللغة وقواعد العروض، غير ما تلى عليه من موهبة لاتحتاج في كثير من الأحوال إلا لبعض التدريب والمسل. ونحن لانشك في أن من يرسل إلينا لمحاتنا على أن لم نعقب على قصائده التي تتكرر للوزن وتنبو عن الجنس اللغوي السليم، إنما هو امرؤ لم يقرأ بعناية ما ننشره لأصدقائنا

ديوان الأصدقاء

قصائد

درويش مصطفى درويش
(السويس)

- ٣ -

خَيْرَتْنِي بَيْنَ مَوْتِي واكتشافات البدايَة
علمتني الحرف سرا
فاظتهبتُ النُبشُ جهراً
والفترقتنا في النهاية

- ٤ -

في السماء استودعت أشياءها
قرب مدادى
في الصباح استلهمت مَوْتِي
ضياءً للشوارع!

- ١ -

تترنم فوق دراعى قبري
وانت تُسألين للصمت طائفة
مخلقة لنا
واخر ما قلّمته يدائى إليك
جراح اللحن

- ٢ -

أشردُ فيك اختلاجي
والقى صباحاً على مقلتيك
فهل يتراءى لك الوطن السرمدي؟
وجوها ترنم بوح الأطلال؟

ذكرة الليل

عبد الرحمن محمد أحمد
(تجمع حمادى)

وتشدني خلف النوافذ
كى تقص لي الماويل الحزينة
واللّتي يحتاج خارطة الغياب
ويجوس في ضيق الطريق، يسائل الغيمات:
هل تطلعت بنفسجة وقصت من غوايتنا الحروف؟

الليل يؤخذ في الكلبة
يستحم خطى القرنفل كى يسلمه التحجب
مالونها؟
بنت على شرفات قلبي
تصفع الأحرار تشرق من سماء الوجد
تلتك بالخريف

كى يبايع من قريظة ذنبها

صوى قسیر قوافل الأجران

والطرقاء معتقاً

فأين غوايتي فيما جرى؟

هى لاتزال قصائدي تقف من جسد الفجيرة

ثم تصرخ في الثيام بأن كل

يكنى صراحاً يامينة وأرحلى

في زمرة المجهول هنا والكتبى

أن المسريل بالرجعية يمتطى سفن اللثة

حديث القلب... ياليلى

أصلا ن عبد الغنى أبو سيف

(القامر)

الليل كنا نبتفى منه الضيا

فيحيطنا بمواكب النجمات

أين الشفاء وقد عزلت لصونها

ونشرت بين ريوعها قبلائي؟

ورسمت في خديك واحة عشقنا

أه لهدر هل في مراتي

وجهى ووجهك والظلام يلغنا

فيضع لون الحب في القسعات

أين الذى عشقنا له وكأنا

نبني الحياة نفوس في الضمكات؟

فلترجمي قلباً يحب ولا يرى

في الحب إلا واحة البسمات

والنفس كل محدث عن حبنا

إلا حديث القلب يامسولاتي

يليلى أحبك فوق كل حياتي

حباً يوجب المصدر بالظلمات

وتدق في القلب الرصيب عواطفى

تنساب ولهى ترتقى كلماتي

فجعلت من عينيك وحى قصيدتي

وجعلت في حبل الوريد نواتي

واقعت في عني قصر حبيبي

حتى يفاضل جفنها نظراتي

ولا تسمعن بكل من عرف الهوى

أنى أذوب بالاحسرف الأبيات

يليلى أحبك قدر كل مأسا

فلم الفراق المرو (السمعات)؟

أين المنين وأين أيام الصبا

أين الذى عشقناه من سنوات؟

حروف منتهية

على عبد المنعم مبروك
(الوادي الجديد)

يا زورقي المغنون عانق أوتلي
وهلم نسطر.. من ذريف الشوق شعراً
يحسني ولع الفؤاد
ويملطي مهر الغداة ويخيط
ويجوب في مدن الجمال
يزمل لأليل السحابة بأشعالات المائي
ويخوس في بحر السهاد
ويستكف!!

حلم الحروف الهائعات
يمرح في قلب القصيدة، ويشعل
أسفل من شوق الوصافة زورقاً
وأخروس في حب الفتاة وأرتحل
هذه الحيون عائد
ألقط علي أوك الفؤاد غداها
وضرعت.. ما بين شريان التآوي
وارتطبات اللغوة
ليقتلت مدن الترحيم والفرح

القصة

وقبل أن نقرأ النصوص الجديدة نجد من الواجب أن نهتمس في أذن صديقنا المذهب سميع العوضي - وقد نشرنا له قصة من قبل - أن عليه ألا يتفرد بهذه الشهوات التي تلقد العمل الفني، وهذا ما لاحظناه في قصته «قتل الريحانة» إن سميع العوضي شاب يمتلك موهبة يمكن أن ينميها إذا ابتعد عن التكلف وما يتوهم البعض أنه تجسّد، ونحن

بالتأكيد ليس صحيحاً، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الذي يقسراً كل هذه النصوص شخص واحد يحاول أن يكون محايداً ليختار الأفضل، كان لكم أن تتصوروا ما يستغرقه هذا العمل من جهد ووقت. ونعلم طبعاً أن كل كاتب يرى أن ما كتبه هو الإبداع الكامل الذي لا تشوبه شائبة واحدة من النقص، ومن أجل ذلك كله نعيد تكرار هذه الملاحظة.

هذه أيها الأصحاب مجموعة أخرى من القصص التي اخترناها لهذا العدد من بين عشرات النصوص التي تصلنا شهرياً، ومن الطبيعي - وقد كررنا هذا مراراً من قبل - أن يتأخر رينا بعض الوقت، فالكم الذي يصلنا من القصص هائل، حتى لو خيل إلينا أن كل أديب أمسه فلما يظن أن القصيدة هي الجنس الأدبي الأيسر، وهذا

نصارجه انه باستثناء القصة الاولى الجميلة للدوار
وهي لا تتجاوز بضعة أسطر كما سيرى القراء فإن
(القصتين) الثانية والثالثة ليستا قصصاً، وما نطك بقصة
مكونة من عشر كلمات؟

ونحن ننشر له القصة الاولى، وتتوقع ان يرسل إلينا
أعمالاً أخرى أكثر نضجاً.

وإلى اللقاء أيها الصديق

نعرف أنه ينتظر حتى نرد عليه أو ننشر قصته ليرسل
واحدة جديدة، وما نحن نزيل حرجه وترينه وقلقه
وتوجسه وكل الأشياء التي نكرها في خطاب، وتتوقع أن
يرسل إلينا نصوباً جديدة.

أما الصديق أحمد عبد الله القريغان من قنا،
فنحن نشكره على حسن ظنه بإبداع وباب الأصدياء،
وكننا نرغب في نشر قصصه الثلاث التي أرسلها، ولكننا

الدَّوَّار

أحمد عبد الله القريغان - قنا

الدَّوَّار كان بالفعل قد تمكن منها.. حاول أن يسكبها
بالرغم من الدَّوَّار الذي يسيطر على رأسه.. لم يستطع
انقاذها أو انقاذ نفسه.. التلت حولهما الأجساد.. صاح
أحدهما:

- لنعلقهما فوق خيال الماء ليكونا عبدة لغيرهما...
وحين علقهما كان فرخهما مازال ينتظران.

كدايهما - حين تبدأ أعواد القمح في التحول من
الأخضر للأصفر.. ملأاً نفسيهما بوجبة شهية لهما..
ولن ينتظريهما.. من الحقل اقتريا تسبيحهما اللهفة
والجوع.. من بين أعواد القمح خرجت عشرات الأجساد
تحمل في يديها طبول الموت.. وابتدأت الطبول.. مع ارتفاع
صوتها زاد احساسهما بالدَّوَّار - هها بسرعة قبل أن
يتمكن منك الدَّوَّار وتسقط لم تستطع هي اجابته لأن

وشم الوجوه

محمود ابو عيشة - قتيوب

تابعتها في صمت مرهف، تحمل ظلاً ترصعه كلاماً
ممزجاً بحرق الأرض ووردة أليالي.
- أشار إلي

تمثرت وقيل أن تسقط، التقط الطفل. كان في عينيها

التقيا صنفه. تحارفا. سارا معاً، ارتقيا سلماً: هي
في الأمام حافية بلوي أسود مسبول عليها تمسكه عند
الخصر فتبدو ساقيهما - كلما صعدت درجة - بيضاء
محلجة.

كان غائباً. يبعث بعينه في الظلام. يرى الصقر
ومواسم التوتيج، الحلم الذي يتكرر. عيني الطفل..
تكلت الشمعة.

• اقتربت الأرض مكوة شكلاً صغيراً شديد البياض
يعتلى قمته رأس محترق. اشتاق أن يرى الدنيا:
- أنت معي؟

تمسست وجهه بتأملها النخيلة المشققة، مست
مموهاً في عينيه اختلط يدها وقلبيها، ضمته إلى
صدرها. أحست تلك الروح - رغم إحالات الوجوه - لكنها
تحس، قبلت رأسه، تلك الرائحة.
مفرق الشعر.

طواهما سكون تمداً على حصى، تعانقت الأيدي.
قال كلاماً كثيراً. لا يحس بها إلا طيفاً يسكنه. أراد
أن يحتضن الطيف، لم يجدها، كان الصغير، احتضنه
وهو يتحسس وجهه بكتلات يديه.

وسن.. استضاء بشمعة واهية. تراخت الأشياء.. أضفت
ظلاً أتاح غموضاً يفوح برائحة الحكايا لمعين مسيلة، لا
يُسمع إلا حفيف الحواس.

مسح خديها بطرف كفه، لثمت يديه، لثمت أنفاسها
صديقه، تحركت رغبة كامنة: في ليلة كهذه غاب القمر،
كنا في ليلتنا الأولى، ليلة للكاشفة: التعرف على الأشياء
للمرة الأولى. كان طوفاناً وكنت رتيقة.

مسنا سحر، قال كلاماً رقيقاً ورائعاً، منحني حياة
تتحرك في أحشائي. قدس أقداسي، كان جميلاً. سهلاً
مثل حلم يهبط في ليلة قمرءاء في فضاء باتمساج
العالم، ضرب بجناحيه، غمرني نور مبهج، أنا رأيتك كذلك
في لحظة لا تتكرر خلق بجناحيه صقر، بعيداً هناك وراء
القبة الزرقاء، وكنت خفيفة كاليف فرحانة كممرءاء ليلة
التوتيج، لكنه لم يعد. أكان حلماً.. لمن؟ تمنياً ترك روحه
ومضى. تعرف؟



لوحات من دفتر الطبيعة

موسى نجيب موسى - النيا

تلك الناحية التي تميل نحو الشرق.. شمس ترسل
ابتسامة هائلة كتلك المرسومة على الشفاء بطفوية حائرة
في براعة تريد أن توهي بالالون المطلوب منها لحظة
الإحساس بالجسد.

ركن فرشات.. تأمل ثم أشعل سيجارة.
شاب وشابة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض
المكسوة بالأخضر الناعم في أطوال رائحة، والياسمين

فتى ولغاة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض
المكسوة بالأخضر النابت والورد والريحان والياسمين
الذي يحاول نشر عبيره في تلك المنطقة التي انتطعاها
من جسد الطبيعة وأبتسامه على الشفاء... طفولية..
حائرة في براعة ما... لا تعرف لها شيئاً مجدداً ترسو
عليه، ويسمح برؤية تلك الابتسامة انخفاض أعواد
الأخضر والورد والريحان والياسمين. وفي الأعلى في

الكلمة العجينية من المستفيدات الفذائية من مرقعها داخل تجويف البطن إلى الخارج. هكذا كانت المنطقة التي اقتطعها من جسد الطبيعة.. وابتسامه على الضفأة... ذليلة.. لا تحس ولا ترى.. يمنع الإحساس بها ذلك التبادل الواضع على الجسدين ويمنع رؤيتها تلك النظرة للكليّة التي لا تستطيع أن ترى شيئاً أمامها رغم صمراوية المساهات للمقنة على المدى... وفي الأعلى في تلك الناحية التي تميل نحو الغرب شمس ترسل ابتسامه منفرجة كالصخرة تريد أن توحى بالملوك منها لحظة الإحساس بأن هناك شيئاً ما قوياً قائماً.. ولا محال من قنوه.

وفي الأسفل مبنى منخفض من أربعة حوائط وسقف اسمعنى وياب حديدى يرغب فى أن يفتح ويفتح سريعاً... ويحواره مبان أخرى كثيرة ولكنها مبنية وحولها بعثرت أشجار الصبار الصغيرة ذات الحواف الشائكة وعلى بعد يجلس شيخ طاعن فى السن يتلو آيات العزيز الحكيم.

الذى بدأ يبعثر الوانه ورواحه فى كل مكان من بتلك القطعة التي اقتطعها من جسد الطبيعة... وابتسامه على الضفأة... جريئة.. مستقرة.. تحس ولا ترى... يمنع رؤيتها تلك الأعداد المرتفعة من الأخضر النامى فى أطوال راتحة وينمو لمساهما بتلك الراحه الياسمينية التي تنقل لهما روعة الإحساس بأن هناك آخر... وفي الأعلى فى تلك المنطقة المتأرجحة والتي لا تميل ناحية الشرق بشيء أو ناحية الغرب بشيء شمس ترسل ابتسامتها الجريئة فى مصفب عجيبي. تريد أن توحى باللون المطلوب منها لحظة الإحساس بالآخر. ركن فرشاته... تامل.. ثم سر.

رجل وامرأة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض الجنباء التي تريد أن تقول شيئاً ولا تستطيع... ضياع الأخضر والجول الورد والريمان ومحاولات الياسمين للمستمتة لجمع أريجها الذى يبعثره فى كل مكان حتى يستطيع أن يعيد له الحياة أو بعض الحياة التي اقتطعها. كلها أشياء خطت كوجه امرأ جميلة. هاجمت فجأة البثور التي يبعث منظرها ويؤصر بالبحر على اندفاع تلك





تشكيلات نسجية للفنان محمد عبدالله الجمل



الشعر المعاصر الآن

نصوص ودراسات

العدد الثالث • مارس ١٩٩٦

د. محمد عبد الحليم

د. روية السيد الصوري القصص

الشيخ طه

د. حسن أبو المنصور

الشيخ عبد

د. محمد المصطفى النور

• إن كان هذا شعرا

الشيخ عبد

نظام العرب في العالم

د. محمد عبد

• الشعر في

د. محمد عبد

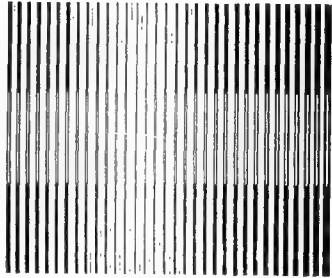
• الشعر في

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان ●





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دنانير - المغرب ٣٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النجدة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهًا مصريًا شاملًا البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عددا) ٢١ دولارًا للأفراد ٤٣,٠ دولارًا
للهيئات مضافًا إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارًا .

الرسائل والاشتراكات هل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - البلد
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

العدد ١٩٩٦ م • مارس ١٩٩٦ هـ • شوال ١٤١٦ هـ

هذا العدد

■ الفني التشكيلي

- ٩٣ عالم للفنان السيد التماس صلاح أبو نار
مع ملزمة بالقرآن

■ المكتبة

- ١٢٢ مفاهيم للشعرية فتيحي عبدالمصعب

■ المتابعات

- البناء الفني في شعر
١٢٥ محمد إبراهيم أبو سنة عبدالله خيرت

■ الرسائل

- ١٢٨ كلام الليل لفة المخرج «باريس» ص. ح
شعراء مهرجان دواج
١٢٤ الأمريكيون «نيويورك» م. ١
مستقبل الفكر للفلسفي العربي في عالم
١٤٢ متغير «الأزمنة» أحمد عبدالحليم عطية

■ إصدارات جديدة

- ١٤٨
١٤٩ أسئلة إبداع

■ الاستجابة :

- ٨ هل مات الشعر أحمد عبدالمعطي حجازي

■ الدراسات

- ٨ رؤية للشعر العربي المعاصر في مصر .. عبدالقادر الخط
٢٥ إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل ... علي مشغري زايد
٤٧ شعر الحياة اليومية كمال نضلات
٦٧ القراءة النصية ماري تريز عبدالمسيح
«النهار» إضافة للشاعر الجديد
٨٦ بين لغة الجسد وحتمية الموت صبرى حافظ
١٠٨ مغارة التماسخ والتماسخ أحمد درويش

■ الشعر

- ٢٠ أغنية عاشق أحمد مرسى
٢١ معلن في اليقين فاروق شوشة
٢٥ الجرائي محمد سليمان
٤٢ باب المسابقات فصل المآل حسن طنب
٥٧ كلنا التقطنا سنارة الموشح حلمي سالم
٦٦ ابتغال عبدالحليم عيسى
٨٢ هزيان ثنائي محمدره نسيم
٩٧ القامرة عبدانعم رمضان
١٢٠ البرجدة عزمي عبدالمعطي

هل مات الشعر

كل ما يقال عن موت الشعر فى الحضارة الحديثة كلام لامعنى له، مثله مثل الكلام الذى كان يقال فى القرن الماضى عن موت الدين، ومثل الكلام الذى يقال فى أوروبا الآن، وخاصة فى فرنسا عن موت القصة القصيرة ثم الرواية. بل لقد ظهر الآن من يتحدثون أيضا عن موت العلم. وكل هؤلاء كانوا يستندون إلى أسباب، لكن تبين لهم ولنا أن هذه الأسباب عوارض وريود أفعال قد يطول أمدها، وقد يقصر، لكنها تظهر وتختفى، لأن الحياة تتغير وتتطور، فتتقدم مطالب وحاجات كانت من قبل حيلة متواضعة، ثم تخفت من حيائها وتواضعها وأصبحت جريئة ملحة نهمة حين وجدت الفرصة التى سمحت لها بأن تتقدم على حاجات ومطالب أخرى تراجعت فنظر البعض لهذا التغير كانه نقلة نوعية أو عهد جديد انفصل انفصالا تاما عن العهد الذى سبقه.



فى القرن الماضى انتصرت التيارات العقلانية والتجريبية، وازدهرت الحركة العلمية، وتوالى الاكتشافات فى علوم الطبيعة، والكيمياء، والفلك، والجيولوجيا، والحياة، والمجتمع، والنفس، والتاريخ، واستطاع البشر أن يولدوا الطاقة، ويفجروا الذرة، ويفزوا الفضاء، ووصلوا إلى حد إنتاج الكائنات الحية، أو أنواع مختارة منها بمساعدة الهندسة الوراثية التى يمكن أن تملأ العالم فى المستقبل بكائنات لم توجد من قبل.

هذه الثورة دفعت بعض المفكرين إلى الظن بأن العلم سيحل محل الدين، لأن النظريات العلمية تستطيع أن تقدم لنا الدليل المعلى على صحتها. وحتى ما يثبت خطاه منها دليل على قدرة العلم على امتحان نفسه، وعلى التمييز بين ما فيه من حقائق وما فيه من أوهام.

وقد اقتنع البعض بصحة هذه التوبة فبدأ كان الدين يخلو مكانه للعلم بالعمل، حتى تبين لنا خصوصا في العقود الأخيرة من هذا القرن أن العلم لا يزال في طفولة، ولا يزال معرفة جزئية تتعلق بالقليل الذي نعرفه من كوننا الأرضية. أما الكثير الذي لا نعرفه واللا نهائي الذي نجهل جهلا تاما فلم يصل إليه العلم بعد، وحتى إذا اتسعت المعرفة العلمية وأصبحت حقائق ملموسة فسوف تظل إجاباتها محصورة في مجالها، وهو العالم المادى الذى يمكن اختباره أما ما وراءه من عوالم أخرى وظواهر لا نعرف أسبابها ولا نستطيع اختبارها بدقة كعالم النفس مثلا، فسوف يظل الدين وحده هو القادر على كشفها والإجابة عما يثير حولها من أسئلة.

وكذلك نقول حول ما يتربد عن موت الشعر.

لقد تعود الناس أن يربطوا بين الشعر ونمط من الحياة البسيطة التى يستطيع فيها الإنسان أن يحب ويحلم ويغنى ويتمثل الخير والشرف والحياة والموت والقبح والجمال. الشعر مرتبط بفكرة القيمة والضمير، أى بفكرة الرقى الروحية الذى هو غاية الإنسان من سعيه على الأرض.

والحضارة الحديثة، والصناعية بالذات، مرتبطة أكثر بتفسير المادة وإشباع الحاجات الجسدية. والتقدم بالنسبة لها هو الوصول إلى الرفاء والرفاهية والحرية الفردية بعيدا عن الالتزام بأى شيء إلا القانون. ومن هنا تراجعت الطبيعة. وأمتلا العالم بالآلات والأدوات والسلع والأشياء التى تناسلت وتكاثرت حتى أصبحت طوفانا يهدد الروح.

وقد ربط البعض ربطا عكسيا بين الحضارة الحديثة والشعر، فارتداهار هذه الحضارة المادية يعنى موت الشعر.

وهناك نقاد لاحظوا أن الشعراء فى الغالب لا يمضون هذه الحضارة الحديثة، بل يكرهونها ويهرون منها. كما فعل الرومانتيكيون منهم فى القرن الثامن عشر، وكما فعل المتدينون منهم فى هذا القرن فنجروا المدن، واعتبروها أرضا يبابا، وقاتلوا بين موت الروح فى هذا العصر الحديث وحياتها فى العصور الوسطى.

وهناك آخرون نظروا إلى المسألة من زاوية الزواج، فلاحظوا أن القراء المعاصرين لا يقبلون على قراءة دواوين الشعر ويفضلون أن يقرأوا أنواعا أدبية أخرى. وقد استنتج هؤلاء وهؤلاء مما لاحظوه أن الشعر قد مات.

غير أن هذا الاستنتاج لا يقوم على أى أساس صحيح إذا كانت الحضارة الصناعية تتجاهل مطالب الإنسان الروحية، فليس هذا نليلا على أن هذه المطالب ثانوية أو غير ضرورية. اللهم المادى ليس دليلا على أن الإنسان كائن بغير روح. وربما كان هذا التهم المادى نتيجة لخلل يجب علينا أن ننتبه إليه. وربما

كان تعبيراً مبالغاً فيه عن حرمان طويل. والذهم المادى: فى كل الأحوال ليس حجة على عدم حاجتنا للشعر، بل هو على العكس ادعى أن يلتفتنا أكثر إلى الشعر، حتى يتحقق لهذه الحضارة شيء من التوازن الذى تنقصر إليه.

وضيق الشعراء بهذه الحضارة أو كراهيتهم لها ليس معناه أن الشعر والحضارة الصناعية لايتفقان، وإنما قد يكون معناه أن رجال الصناعة إذا قاموا بواجبهم فى تحقيق الرخاء المادى، فعلى الشعراء أن يقوموا بواجبهم فى تحقيق الازدهار الروحى.

وإذا كان القراء المعاصرون لايقبلون على قراءة الشعر فإقبالهم أو إعراضهم ليس دليلاً قاطعاً على شيء، لأن جمهور الكتاب مثل جمهور السينما، وجمهور السياسة قد ينساق وراء الدعاية، وقد لايجد طريقة ببسرى إلى ما يحتاج إليه. وهم دائماً فى حاجة إلى من يخلص له النصيح ويساعده على الوصول إلى ما يريد.

وهل يختار الجمهور القارئ ما يقرأه بالفعل؟ فكيف إذن نفسر إعراضه الكامل سنوات طويلة عن بعض الكتب ثم إقباله الكاسح على اقتنائها بعد ذلك، كما حدث بالنسبة لبعض الشعراء الذين كان عدد قرائهم لايزيد عن بضع مئات أو بضعة آلاف، ثم ارتفع بعد حصول هؤلاء الشعراء على بعض الجوائز فبلغ مئات الآلاف؟

قد يقال لكن إقبال القراء على قراءة شاعر كانوا لايقروونه لسبب من هذا النوع ليس دليلاً على حاجتهم للشعر. وهذا صحيح. وصحيح أيضاً أن إعراضهم السابق عنه ليس دليلاً على عدم حاجتهم إليه.

البشر بحاجة إلى الشعر، ونحن أكثر من غيرنا حاجة إليه؛ لأنه لايزال أجمل ركن فى تراثنا، ولأننا لانملك ما يعرضنا عنه. ولأنه طريقنا لاستعادة لفتنا القومية وتحديثها وتطويرها لتستوعب علوم العصر وفنونه، فالشعراء فى كل الثقافات هم خالقو اللغات. وأخيراً فنحن فى حاجة إلى الشعر، لأننا فى حاجة للعالم الذى لايسل إليه إلا الشعراء، عالم العلم، والحب، والتوق، والحنين، والاعتراف.

من هنا خصصنا هذا العدد لحركة الشعر فى مصر، حيث نقدم مختارات من قصائد الشعراء المصريين بمختلف أجيالهم واجتهاداتهم، كما نقدم وجهات نظر نقدية مختلفة حول الإبداع الشعرى الراهن فى مصر.



وقد كنا نطمح إلى أن تكون الصورة المقدمة أغنى وأكمل، فبعض الشعراء لم يكملوا قصائدهم، وآخرون اضطربوا لنشر ما أرسلوه في أعداد سابقة. وكذلك حدث مع بعض النقاد. ومع ذلك فالمادة الشعرية والتقنية الخفية في هذا العدد غنية متنوعة. وصورة الشعر المصري لا يمكن أن تكتمل في عدد واحد، وإنما تكتمل بما نشرناه من قبل وما ننشره من بعد. فالشعر مادة أساسية في كل عدد من أعداد إبداع، وإن احتل معظم صفحات هذا العدد بالذات.

وقد ركزنا جهودنا في هذا العدد على إثارة الأسئلة التي تواجه الحركة الشعرية المصرية، سواء ما يتصل منها بكتابة القصيدة أو بقراءتها. فالشاعر المصري يقف في مفترق طرق إبداعية. والنقاد المصري يقف في مفترق تيارات نقدية. وقارئ الشعر هياج حائر متردد، فقد ألف أشكالاً ولغة شعرية هجرها الشعراء الشباب دون أن يقدموا بديلاً يستجيب له القراء. والنقاد بين القراء والشعراء منقسمون.

والمشكلة لا تنحصر في تعدد أساليب الكتابة ومناهج القراءة والتحليل، وإنما تتجاوزها إلى الأسس التي أقام عليها البعض اجتهاداتهم في كتابة الشعر ونقده. فلهذا بعض الشعراء والنقاد لا تظفر من تهافت ونهاهة، وثقافتهم مسلمة لا تقوى على الدخول في حوار جاد.

ولست في حاجة إلى أن أكرر أن القائمين على تحرير هذه المجلة لا ينحازون فيما ينشرونه لشكل شعري بالذات أو لمنهج نقدي معين، غير أنهم من ناحية أخرى محتاجون دائماً لمقاييس يميزون بها ما يستحق النشر وما لا يستحقه. على أن تكون هذه المقاييس طيبة رحبة متسامحة، تحترم حرية الشاعر وتدافع عن حقه في البحث والتجريب، وتنتظر في الوقت ذاته للأطر التي تتحرك في داخلها هذه الحرية، وهي آخر حصداً ثوابت الثقافة القومية، ومطالب قراء الشعر، والتجارب الإنسانية الكبرى، وحاجة الشعراء لمعرفة أصداء نشاطهم وتمثل الضوابط التي يمكن إبداع للبداع ثمرة لما ينشأ بينها من جدل حي وصراع خلاق.



وأنا أرحب بكل من ساهم بكلمة في هذا العدد. لكني مدين بشكر عميق وامتنان خجول للرجل الذي أسس هذه المجلة، وأفاض عليها من علمه وخلفته، وألف حولها قلوب الشعراء والكتاب والفنانين والقراء، وهو الشاعر الناقد الدكتور عبد القادر القط الذي لبى الدعوة وأسهم معنا في إصدار هذا العدد، نحن في هذا العدد، كما كنا في الأعداد السابقة، ضيوف عليه.

باستثناء قصائد قليلة جيدة من الشعر «العمودي»،
ذو الطابع العصري، يتنازع الساحة الشعرية في مصر
وكثير من بلاد الوطن العربي، تياران غالبان يستأثران
باهتمام منطقي الشعر ونقادها، ويختصم اصحابها حول
نظرية الشعر ونماذج إبداعه:

الأول لبقية من كبار الشعراء، من رؤاد الشعر الحر،
وجيل ممثلي الوجود ممن نبغوا بعدهم وكان لهم إبداعهم
المتميز على اختلاف الاتجاهات والمستويات، وهم - على
ما بينهم من وجوه التفرد - يشتركون من حيث التجربة
الشعرية في ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة
بين عموم الذات وواقع الحياة العامة. ومن حيث الصيغة
الشعرية، بالمزج الموفق بين بعض سمات الشعر التراثي
والحديث الذي سبقهم، والجديد المبتكر الذي يساير ما
طرا على الأدب والفن من تطور في النظرية والتطبيق.
وهم - على اختلاف في الدرجة - حريصون على أن يصل
إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين وعلى أن يكون
لشعرهم ما كان للشعر العربي دائما من قدرة على
الإمتاع والتأثير في وجدان محبيه وعقولهم.

أما التيار الثاني فيتمثل في جيلين - أو ثلاثة - من
شعراء «الحدائق» الذين يلتمسون إلى أن يكون إبداعهم
خالصا لطبيعة زمانهم وتحولاته السريعة وما ينبغي أن
يستجيب له من مؤثرات داخلية وخارجية تجلب تغيرا
جوهريا في نظرية الشعر ونقده وإبداعه، والصلة بين
مبدعيه ومتلقيه. وهم - في إيمانهم بالنظريات الجديدة
وارتباطهم الوثيق بنقادها، واعتزازهم بتفرد إبداعهم
دائمو الفخ من قدر غيرهم من شعراء التيار الأول،
يرمونهم أحيانا بالتقليد، أو السعي المقصود إلى إرضاء

رؤية للشعر العربي المعاصر في مصر

باسما من النظر فيه دون أن ينكروه لأنه يخالف القديم. وهكذا يفلتون إزاء كثير من مظاهر التحول - لا في الأدب والفن - وحدهما - بل في كثير من ألوان السلوك والقيم الخلقية والملبس والطعام.

أما المجتمع العربي فلم يزل - على الرغم مما طرأ عليه من تحولات كبيرة - بعيداً عن تلك النقلة الحضارية الحاسمة الشاملة، ولم يزل موزعاً بين قيم يمثل بعضها مراحل حضارية متبينة، ولم يزل - في مجال الأدب - موزعاً بين القديم والجديد، وإن رجعت - بالطبع - كفة الجديد الذي يواكب سنة التطور ويرغمى أغلب الأنواق. لذلك تبدو دعوى أصحاب شعر «الحدائق» بأنهم وحدهم يستلثون التيار السائد أو الذي ينبغي أن يسود، على جانب كبير من الإسراف وتجاهل طبيعة المجتمع وأنواق محبّي الشعر.

ولا شك أن بعض رواد حركة الحدائق والتجريب هم من ذوي المواهب المتميزة لكنهم - ومن يلوذ بهم من ذوي المواهب للضعيفة أو من يعمون الموعبة - يأتقون الذي بالغا حين يلحون على أن إبداعهم وحده هو الذي يمثل الإبداع الصحيح بحق وأن شعر غيرهم من الأجيال المعاصرة شعر عتيق يقف في برزخ بين القدم والحدائق.

وهم حين يستعینون في خصوصتهم مع غيرهم من الشعراء ببعض النقاد المروّجين، وبالمركبة الأدبية في المسافل والمسحف والمجالات، يسيئون إلى المواهب الأصلية في اتجاههم، وإلى المبدعين الكبار في اتجاهات أخرى، ويحولون دون أن يكن الإبداع الشعري متكاملًا يمثل بداخل الأرضاع الحضارية في المجتمع العربي القائم.

«نوق الجماهير». وهم - في الأغلب - لا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد القديم في الجديد، ولا باختلاف أنواق الملتفتين وتصورهم للشعر، وبياناتهم في الإيمان بالاتصال ليسمون إبداع رواد الشعر الحر وما تلاهم من أجيال «جاهلية الشعر الحر» الذي لم يُقضى على ظهوره أكثر من خمسين عاماً!

والحدّة والمبالغة والإيمان المطلق بالسلاوة والخطا من السمات المعروفة لكل جديد في لقائه مع القديم، إذا كان الجديد يشير حقاً ببداية مرحلة حضارية متميزة، وكان القديم صورة لوجود أوشك أن ينقضى.

ومن الإنصاف لأصحاب هذا الاتجاه من الشعراء أن نذكر أنهم ليسوا في هذا منقطعين عما جرى في الشعر العالمي الحديث، وأن النزعة إلى التجديد الدائم الذي يبلغ في كثير من الأحيان حدّ التجريب زعرة سائنة عند كثير من شعراء هذا العصر بوجه عام. لكن من الخير أيضاً أن نذكر الفرق بين طبيعة الحضارة الغربية التي تستجيب لكثير من مؤثراتها، والمرحلة الحضارية التي يعيشها المجتمع العربي.

وقد مرّت الحضارة الغربية - على أحداثها - فيما لا يزيد على خمسة قرون، بمراحل مختلفة اختلافاً شاملاً وحاسماً في كل وجهه الحياة، حتى أصبح لكل مرحلة مذهبها المتميز الذي يتجاوز معه أبناء العصر ويجنون فيه رضاهم ومتعتهم. وتعددت وجوه التحول في السنين الأخيرة فتعددت اتجاهات الإبداع ومذاهبه، حتى أوشك أن يكون بعضه «ترفاً» حضارياً يهرب من ملل التكرار والمألوف إلى أفاق جديدة من «التجريب»، والمتقنون - لكثرة ما ألفوا من وجوه التجديد والتجريب - لا يجدون

إلى «النظم» ولابد أن يكون في الإبداع قدر من المفارقة بين وضوح الواقع وإيهام الرؤية الشعرية التي قد تنتهي أحيانا إلى «ضبابية» فيها قدرة على استتارة التوق إلى معرفة ما وراء الضباب والحض على التخيل والتأويل.

ومن أبلغ التعبير عن تلك الرؤية الفنية القائمة للواقع الخارجي قول الشاعر الهمشري في قصيدته المعروفة «أحلام الفاتجة الذابلة»:

هيهات! أن أنسى بظلمته مجلسي

وأنا أراعي اللقطة نصفه نصّري

وكان للشاعر يريد أن يلقي بينه وبين العالم الخارجي ستارا شفافا يصبغ الرؤية الكاملة الواضحة لحدوده ومعالمه، ويألف مع ذلك برؤيته كأنه حلم يقظة.

ويقترب الغموض المطلق في نماذج كثير من شعر شهاب الصداقة، بما يجلبه من ظواهر فنية في اللغة والأسلوب فيها كثير من الجراءة على المألوف يرقم بعضها على صدق فني، ويأتي كثير منها على سبيل القصد إلى الإغراب أو التخفية على ضعف الموهبة، أو احتذاء نماذج لبعض الشعراء القادرين، فتبدو وكأنها هي حلقة لغوية أو عبث أسلوبى، أو عُد إلى إثارة حيرة الملقى حيرةً تلقى في روعه أنه أمام نصّ فريد.

وفي ظني أن من بين ما دفع هؤلاء الشبّاب إلى تجاوز ما هو مشروع لكل مبدع من تجديد في اللغة ودلالات الفاظها وطبيعة تراكيبها وأساليبها، وإلى اصطلاح، أساليب لا تقتضيها طبيعة العصر والبيئة ولا تقبله أذواق الملقين العصريين، ما إشاعه نقاد مناهج

ومن الملحوظ أن الغالب مما ينشر من شعر أو يلقي في الأمسيات والمحافل، هو من نماذج شعر «الصداقة» الذي تنور حوله معظم قضايا الخصوصية بين أجيال الشعراء والمتصيرين لهم من النقاد، وأن جوهر الخلاف يدور حول طبيعة التجربة الشعرية، والصلة بين الشاعر والعالم الخارجي وبينه وبين الملقى، وحول الصيغة الشعرية الجديدة في اللغة والصورة والإيقاع.

وترتدّ التجربة عند شعراء الصداقة - وبخاصة الشبّاب منهم - عن الواقع الخارجي لترصد وجود الشاعر الداخلي في اللا شعور وما يخزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات أو ما يشكله للتجارب الخارجية من إشارات ورموز، أما الصورة فتقوم على استخدام جديد للغة وبناء العبارة ورسم الصورة.

وحين تقوم الصورة على رموز العقل الباطن أو الشعور الداخلي المحض - إذا كان ذلك حقاً وليس اصطلاحاً أو تكليفاً - فإن قدرتها على الوصول إلى الآخرين تصبح رهينة الاشتراك في دلالة تلك الرموز بين البدر والملقى، ولا شك أن بعض رموز اللا شعور رموز مشتركة، وكثير منها خاصّ يتصل بتجارب وذكريات فردية ترتبط بالنشأة والوجود الاجتماعي. وهكذا تتسم التجربة وما تجلبه من صور بكثير من الغموض الذي يشك أحيانا عما وراءه من دلالة، وينتقل في كثير من الأحيان فيصبح لدى الملقى كالمسلم مهما يضمن الظن به ويبذل من مجهود في إدراكه وتدقيقه.

ولا شك أن الرضوح «الباهر» عامة وراء التجربة الشعرية الفريدة من دلالات أو ارتباط بتجارب عامة ليس من طبيعة الإبداع المحمّون وهو يقضى في أغلب الأحيان

النقد اللغوي الحديث من مصطلحات تشمل صاحب الموهبة أحياناً، وتهيبه عزرا لغير الموهوبين أو الأتعياء.

وليس القصد إنكار فضل تلك المناهج النقدية الجديدة ومحاولتها الكشف عن «قوانين» للغة والإبداع، لكن إلصاحهم على رفع مصطلح لكل فكرة كثة راية تدعو المبدعين إلى الانسواء في ظلها، دفع المبدعين إلى تجاوز ما يناسب مواهبهم وقدراتهم اللغوية والأسلوبية إلى جراءة مسرفة على اللغة ودلالات مفرداتها وقوانين اشتقاقها وبناء عباراتها، ثم إيقاعها العام.

ومن بين هذه المصطلحات مصطلح «الشفرة» الذي يعنى الدلالات الرمزية التي تتجاوز «معاني» الألفاظ إلى ما وراءها من «إشارات»، ودلالات الأساليب التي لا تقنع بالفهم ونقل الحقائق بل تقدم إلى المتلقي عالماً فنياً يعادل الواقع الخارجى.

ولا شك أن الرأي فى ذاته صحيح؛ ورمزية اللغة ليست «معرفة» جديدة فى علم اللغة والنقد العربى وإن لم تتخذ وضع «النظرية أو الفلسفة» كما اتخذته فى النقد الحديث، وليست دراسة الصلة بين الواقع والصورة الفنية والتفريق بينهما شيئاً جديداً، لا على النقد العربى القديم والحديث، ولا على النقد الغربى قبل ظهور المناهج اللغوية.

على أن إلصاح النقاد على إشارات اللغة ورموزها أقر فى نفوس بعض الشباب من الشعراء أن الشعر كالم الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فك رموزها. ولم يكن من حسن التوفيق أن يترجم نقادنا المصطلح الغربى الدال على «النظام أو النسق الرمزي» إلى «الشفرة» التي

تقتصر فى الألفاظ بالرسائل السرية والعسكرية ولا يستطيع فك رموزها إلا من يستطيع الكشف عن «مفاتيحها».

وשיوع هذا المصطلح وتردده فى النقد النظرى والتطبيقات عدد كثير من أعمال النقاد المعروفين خُيل إلى المبدعين أن النص كلما أوغل فى الغموض كان الحق بمعنى الشفرة. وقرى فى نفوس بعضهم أن الغموض دائماً قرين العمق، وأن الوضوح قرين «السطحية» وطالبوا المتلقى أن يدع ما اعتاده من تلق أو استمتاع وجدانى وفكرى وأن يستقبل النص استقبلاً ذهنياً بعيداً عن المتعة الأولى التي يحملها كل نص شعري جيد.

ومن المصطلحات التي شاعت بين نقاد مناهج النقد اللغوي والمجدين والمجربين من شعراء «تفجير» اللغة. وهو - فيما يبدو - تعبير ضخم أجوب لا يدل على تجديد مشروع أو ممكن فاللغة ليست مجرد «أصوات» يستطيع المبدع أن يحولها إلى «شظايا» متناثرة بلا دلالة أو نسق. وهى رموز مشتركة بين المتحدث والسامع، وبين المبدع والمتلقى وبغاية الشاعر المبدع. فى كل عصر - أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة، وأن يكون لإبداعه الشعري وجود متميز يثير الإعجاب أو الدهشة أو الإنكار فى بعض الأحيان، لكنه لا يقوم حاجزاً بين المبدع والمتلقى.

ومثل هذه الجراءة على اللغة وأساليبها لا تكون إلا عند الشاعر الخفيف الذي تحققت له المعرفة الكاملة بلغته وأساليبها، والسيطرة على مفرداتها وتراكيبها والإحساس المرفه بإيقاعها.

لكن أغلب من يحملون لواء هذه الدعوة من شعراء الحداثة ينجون في مصطلح «التجديد» علماً لما يشيع في شعرهم من ضعف أو تفكك أو إضفاء لغوية واسلوبية ناجمة عن خضلة الثقافة اللغوية وغلبة المصاحبة الطويلة والقراءة الواعية للنماذج الشعرية العالية على مدى تاريخ الشعر العربي الطويل، ويظن هؤلاء الشعراء أن في إمكان المبدع أن يقطع قطعاً تاماً ما بين حاضره وماضيه من وشائج، وأن يحيا في حدود «عقده» واحد من الزمان يُنسب إليه أو تُنسب إليه طائفة من الشعراء ينتمى إليها.

والإنسان في وجوده التكامل يتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل وكأنه يعيش في «آلة الزمان» التي يحلم بها بعض كتاب الخيال العلمي، فيرود إلى الماضي البعيد أو القريب حين يقرأ نصاً شعرياً من التراث ويستحضر في تلقائية سريعة قيم العصر الذي أبدع فيه النص وطبيعته اللغوية والاسلوبية وتجربته وإيقاعه العام، فيجد فيه من المتعة الفنية والنفسية ما يجد في قراءة نص معاصر. ويدون هذا التنقل التلقائي الدائم في «آلة الزمان» يصبح التراث الإنساني كله في طي العدم، ويغدو العلم باتفاق جديدة في المستقبل ضرباً من الخيال المستحيل وعلى هذا النحو من التنقل يلقو رؤاد متاحف الزمن مبهوتين أمام رواثع العصور المتعاقبة وهم في قاعة تمثل عصرًا أو مذهباً لم يدخلون قاعة أخرى ذات طابع مختلف في عصر تال، فلا يحول اختلاف العصور ومذاهب الفن، ولا نظرياتهم هم وإبداعاتهم في حاضرهم الإعجاب بتلك الروائع وتقدير ما بها من فن رفيع:

ويمتج شعراء الحداثة ممن يتحون منحنى الغموض والارتباط المستقل بطبيعة اللحظة الحاضرة بأن الشعر

صورة لواقع المجتمع والعصر، وأن وجوه الحياة الحديثة قد اختلطت وتداخلت حتى صار الفرد أمام وجهها الممدد أو اللدائم التحول السريع. وتبدو الصلة عميقة إلى مبدأ المحاكاة التي تخلى عنها ألفن منذ زمن بعيد، فاصبح إعادته لتشكيل الواقع وصياغة جديدة لرؤية جديدة قائمة على الانتقاء واختيار ما يحمل دلالة يدركها المبدع ويحرص على نقلها إلى الآخرين وقد يعلنون الغموض بانسحاب الشاعر من ساحة الواقع الخارجي وزمده في مواجهة المجتمع، وإيثاره أن يعتزل في غرف اللا شعور المظلمة، لهزيمة عسكرية أو انكسار حلم قومي، ولا شك أن في ذلك شيئاً من الحق، لكن وقع الأحداث الجسم لا يقود بالضرورة إلى الانطواء المسرف على الذات بل قد يتجلى أحياناً في غضب ثائر أو حلم جديد، أو كشف وإبراز عن دواعي الهزيمة والانكسار، وقد يكشف أفاقاً وطرئق جديدة للحياة.

وفي مقابل الغموض المطلق يواجه مثقلى شعر الحداثة ظاهرة أخرى نقيضة له، بما تتضمن من وضوح نثرى بالغ وإعراض عن كثير من مقومات الشعر في التجربة والصيغة الفنية.

وتلوح الظاهرة هنا أيضاً بمصطلحين شائعين من مصطلحات المناهج التقنية اللغوية هما «السردية» والتداولية... يسرد الشاعر تجربته دون انتقاء وبتفصيل لتفاصيل غير معهودة في التجربة الشعرية، لا يحاول أن يعطي من شأنها بما يطلع عليها من دلالة في سياق عربي يحول وجوبها «الواقعي» «التألف» إلى إشارات ورموز تفصح عن بعض جوانب الحياة أو المجتمع أو النفس ويقصد الشاعر عماداً إلى المؤلف البنزلي في لغة

«مداوله» لا تتميز بشعرية خاصة في المعجم أو الأسلوب أو الصورة أو الإيقاع.

ومثل هذا الاتجاه ليس جديدا - في نظريته - على حركات التجديد في الشعر حين يولاه أنماطا من التجارب والصيغ الفنية خلع عليها الزمن والتقليد قداسة تحرّ على التغيير، على الرغم مما يبدو من تخلفها عن طبيعة العصر وتحولاته. لكن الحركات السابقة ظلت على وعي بطبيعة الشعر فحرصت على أن يجرى السريى والمداول في نسق شعري تبدو فيه التأثيرية مكتممة بما هو شعري مكتسبة منه دلالات تباعد بينها وبين وجودها في الحديث أو الكتابة غير الأدبية.

فعل ذلك من قبل بعض (رؤاد الرومانسية الأدبية في دورتهم على أنماط الرصانة والجلال في المعجم والصياغة الكلاسيكية، وفعل مقله) رؤاد الشعر الحر العربي في تمردهم على المعجم الرومانسي والصور العاطفية الجامعة والتخليق فوق الواقع دون الهبوط فيه.

يقول الشاعر الإنجليزي الرومانسي المعروف وردزورث في مقدمة ديوانه:

«سيسحس أولئك الذين ألوا العبارات المزوقة والألفاظ الجاهدة حين يقرءون هذا الديوان بكثير من الفرابية والقلق، ويستساؤون: أين ما فيه من شعر؟ وإلية روح من المجاملة يمكن أن يسموا مثل هذا الكلام شعرا لذلك أرجو أن يأتني لي القارئ أن أحاول تبليان هدفى من هذا الديوان»:

«كانت غاييتى الأولى في هذه القصائد أن اختار موضوعات ومواقف من الحياة العادية فأعبر عنها - قدر

الاستطاع - باللغة التى يستخدمها الناس في حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صورة غير مألوفة. وعلى هذا، لن يجد القارئ فى هذا الديوان إلا قليلا مما اصطاح على تسميته المعجم الشعرى، بل لقد بذلت من الجهد لكى أتجنبه مغلما ببذل الآخرين لكى يظفروا به. وذلك لكى أترب لغتى الشعرية - كما قلت من لغة الناس، ولأن للتمعة التى أريد أن أنقلها إلى القارئ من نوع خاص يختلف عن تلك المتمعة التى يفترض كثير من الناس أنها الغاية الأولى للشعر. وهكذا صيرت عن خواطرى فى الفاظ تتناسب مع طبيعة تلك الخواطر، وتجنب استخدام كثير من التلمييزات التى هى جميلة فى ذاتها، ولكن الشعراء أسرفوا فى تكرارها إسرافا قبيحا حتى أصبحت تلغى للتغوير وتستعصى على كل محاولة لمعناها إلى الحياة من جديد ومن النقد من إذا وجدوا فى قصيدة بضعة أبيات لا تختلف لغتها عن لغة النثر على الرغم من أنها قد وضعت فى سياقها السليم خضعت خضوعا تاما لقواعد النظم، سموا ذلك «نثرية» على حد تعبيرهم. وعلى قارئ هذا الديوان - إذا كان يريد حقا أن يستمتع بقراءه أن يرفض قواعد هؤلاء النقاد ورفضها تماما.»

ونرى مصداقا لما أشرت إليه من ضرورة وضع المألوف أو المتداول فى سياق شعري» فى قول الشاعر.. فأعبر عنها باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صور غير مألوفة. وفى قوله.. «بضعة أبيات لا تختلف لغتها

عن لغة النثر، على الرغم من أنها قد وضعت في سياقها السليم وخضعت خضوعاً تاماً لقواعد النظم به.

ومع أن رواد الشعر الحر عندما قد قصدوا قصداً في أول الأمر إلى أن تنتهي أساليبهم إلى بعض النثرية الواضحة فإنهم فعلوا ذلك لما كان من حدة المواجهة - بين الأنماط السائدة للسيطرة في الشعر القديم ومفهوم «الدهم الشعري» الرصين الذي يتجنب قدر الطاقة لغة «الحياة اليومية». فارادو أن يؤكدوا قدرة هذا اللون الجديد من الشعر على أن يقترب من المتداول نون أن يفقد طابعه الشعري المتميز في سياق يخلق فيه ما هو شعري مختار «شعري» على ما هو نثري، فيغدو التعبير كله في سياق المتكامل شعري الصيغة والمستوى. وقد عاد كثير منهم - بعد أن خفت حدة المواجهة إلى معجم متميز ونسق محكم.

وقد نرى مثل هذا الصنيع حتى في الشعر الجاهلي نفسه، إذ كان الشاعر لا يجد بأساً من استخدام الفاظ يفن بمعيار المعجم الشعري المتميز أنها بعيدة كل البعد عن مجال الشعر، لكنه يرفقها إلى مستواه بما تكتسب من دلالة في سياقها الشعري المتكامل. ولعلنا لا نلتفت ونحن نودد مطلع امرئ القيس إلى ذكر البعير وحب الظل ولا ننكر عليه ذلك في قوله:

نرى بهر الأرام في مرصاتي

وقيمانيا كأنه عبه فلفل!

ذلك لأن البيت يلتحم مع ما سبقه من أبيات تحمل كثيراً من التشويع والاسي لما يشهد الشاعر من تحول جسيم أصاب موطن ذكرياته السعيدة البعيدة، ومع ما

تلاه من أبيات يصف فيها الشاعر أرقه وهمه في الليل الطويل. ويهدأ التداخل بين أجزاء الشق الشعري يصبح «البحر» القبيح دلالة نفسية شعرية لا يلتفت الملقى بفضلها إلى ما يرتبط بالبحر من وجود واقعي بغض، ولعلنا - لو أربنا التناول - أن نجد في «حب الظل» يطا بين لذته الحسية، وما في وجدان الشاعر من لذة اللقد وحرارة الذكرى.

ومن خلال الإسراف في «فريدة» التجربة وانفلاق التعبير، عند طائفة من شعراء الحداثة، والمبالاة في النثرية والسرد عند طائفة أخرى ضاعت «الثقة» بين ملتقى الشعر ومبدعيه، وأخذت دائرة التواصل تضيق يوماً بعد يوم حتى كانت تنحصر في بعض اللقاءات أو «الأمسيات» التي لا تغلض في حقيقتها للشعر، بقدر ما تبدو كأنها «سمر اجتماعي» في ملتقى أدبي، ثم في قصائد تنشر في الصحف والمجلات لا يكاد يلتفت إليها أحد إلا لما تشي به من تساؤل، ودواوين لا يقرؤها إلا القليلون، لا زهداً في القراءة - بل انصرافاً عن نصوص لا يجدون فيها طبيعة العصر ولا صدى أنفسهم، ولا الصيغة الشعرية التي ألفوا أن «يستمتعوا» بها.

وزاد من تلك اللطيمة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حد إنكار وجودهم، متعللين أيضاً بمصطلح نقدي جديد يقول إن «النص يتعدى تعدد قرائته». وهو قول يضمن بالضرورة إلى إنكار «النق» العام لابناء العصر الواحد وعلى وجود «الملتقى» الذي يمثل في صيغته المفردة «جمع» المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان ويختلفون فيما بينهم في كثير من السلوك والتكوين والآراء، وتجمعهم مع ذلك وحدة عامة سائدة

التراث أو القرآن الكريم أو الأدب الشعبي تحت مصطلح جديد هو «التأصّل».

وأكد اختلاط الجيد بالرديء وإبداع الموهبة بالتصنّع والمحاكاة.. إنكار كثير من المذاهب النقدية الجديدة لبداية القيمة، واكتفاؤها بتحويل النص، وتقليدك إلى أبنية لغوية وتشكيلات أسلوبية تتحقق في النص الجيد والرديء، على السواء.

وإنكار القيمة إنكاراً لممارسة التلقّي والنقد منذ أن بدأ الإنسان إبداع الأدب والفن. فقد أحل أبناء كل عصر وإتباع كل مذهب أدبي أو فني بعض النصوص محلاً سامياً ومحوها من «الروائع»، واستهانوا ببعضها أو أسقطوها، ووضعوها بعض للبدعيين موضع الصدارة وسمّوها بعضهم بالنبرخ أو العبقرية. وأن يفنى التصنيف والتفكيك والإحصاء مهما تكن دقته، النص الرديء، فيصانف القبول لدى متلقين لا يجدون فيه ما يلتصقون في الفن من قيم موضوعية وفنية. وهكذا أصبح كل ما يرد على خاطر الشاعر في مستواه «البدائي» شعراً صالحاً للنشر، دون أن يعجا الشعراء والنقاد بالمتلق «ذلك الكائن الغيبي الهلامي» وموقفه من تلك النصوص.

ومن القضايا التي تثير جدلاً واسعاً حول بعض تجارب الشعر الجديد عند رواه ومن تبعهم من أجيال الشباب قضية «الجس» وهي في حقيقتها تتمثل في بعض عبارات طارئة في القصيدة تتضمن شيئاً من إشارات جنسية قد تكون مريحة أحياناً أو خفية رامية في بعض الأحيان.

تجاوز تلك الفروق الفردية وتؤلف بينهم في صفات كلية يتميز بها كل شعب يعيش في بيئة واحدة وزمان واحد. وقد أدى إنكار الذوق العام، والزبانية به عند كثير من نقاد الحديثة، والقول بتعدد النص بتعدد قرائه، إلى اعتقاد الشعراء بأن المتلقى كائن غيبي ليس له وجود حقيقي، وليس على الشاعر أن يستحضره في لحظات إبداعه أو يفكر في ذوقه أو التواصل معه، وحسب أن يقول ما تملئ عليه موهبته أو بالأحرى «نظريته» التي استقامها من المصطلح النقدي، قائماً بالتواصل مع قرائه ممن يبدعون في الاتجاه نفسه ويرفضون الفقاد من أصحاب النظرية والمصطلح.

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء من الشباب بداية موفقة في التجديد قادرة على الإمتاع والتواصل، ثم ما لبثوا - استحضاراً لصورة الناقد ومهيمته وإتباعاً لبعض رواد الاتجاه من الشعراء - أن تحولوا إلى الغموض والتفكير وسرد تفاهات النشاط اليومي المكرر فخاب أمل المتلقين في مواهبهم الواعدة.

وأكد تلك الزئمة عدول النقاد عن تقسيم الإبداع إلى ألوان متميزة من فنون القول كالقصيدة والقصة والرواية وإطلاقهم مصطلح «النص» على كل إبداع مهما تكن طبيعته، فإباحوا لشباب البدعين الخطأ غير المرسوم لغاية فنية، والاستهانة بالخصائص الأساسية لكل فن إن انتفع بخصائص ثانوية لفنون أخرى، وراح بعضهم يلد بعضاً أو يحتذى بعض رواد الاتجاه، وكلما عثر أحدهم على صيغة أو صورة أو تعبير سارع الآخرون فالتبسوه وكثيراً ما يكون هو نفسه مقتبساً ومجتزأ من بعض

ولاشك أن الجنس تجربة إنسانية لا يمكن تجاهلها في الأدب والفن. إذ تتصل بالحافظ إلى الحياة وبالفرجة الأولى بين غرائز الإنسان جميعها، وعلى أساس منها يتكامل الإنسان وتقوم الأسرة وينشأ الحب، وحولها تدور كثير من العلاقات الإنسانية المتشابكة.

وحين يتخذ الأديب من الجنس مادة لبعض إبدامه يصبح «تجربة» ككل التجارب التي يتلقاها المبدع من وجوه الحياة وبخائل النفس وأحوال المجتمع، ليقيمها في صورة فنية تقوم بمادلا فنيا للواقع خلال «جماليات» معروفة في فن القول الذي يبدع فيه، تُصَرَّفُ للظن عن الالتفات إلى واقع التجربة وتلقته إلى براعة الموهبة في رصد الفوازع البشرية وتصويرها على نحو يتحول فيه ما هو مظهر أو مبتذل في عُرف المجتمع والأخلاق إلى وجد، متميز في صورته الفنية عن الواقع.

لكن الناظر فيما يثور حوله الجدل في كثير من قصائد الحدائق يرى أن الأمر في أغلب الأحوال لا يجتمل أن يرتبط. كما يحدث - بقضية كبيرة كقضية الحرية فالجنس في تلك القصائد في إشارات عابرة على التجربة العامة للقصيدية يبدو فيها الشاعر وكأنه يقصد قصداً إلى الزهو بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم والمحظور.

ولا يفلح الشاعر بهذه العبارات المقصدة الطارئة في أن يجعل من الجنس تجربة إنسانية تنفصل عن صورتها في الواقع لتغدو صورة فنية لها واقعها الفني المتميز وهكذا يبدو التعبير المفروض على تجربة القصيدة العامة مبتذلاً فجا خارجاً على «ذوق» العصر العام.

ومراجعة «الذوق العام» شيء مألوف في كل عصر وكل مجتمع، يتباين من مجتمع إلى آخر ومن طبقة إلى طبقة ومن مجلس إلى مجلس، ويختلف عن قضية الحرية بمعناها المطلق،

وكثيراً ما يستشهد من يحتجون لهذا الخروج غير الفني عن المألوف بما كان يمارسه الأدباء في عصور ماضية من التاريخ العربي، لكن أغلب تلك الوثائق والنصوص لاتتصل بمبدأ الحرية قدر اتصالها بالذوق العام لتلك العصور ومدى قبوله الخوض الصريح في تلك الأمور، على سبيل الفكاهة أحياناً أو الهجاء الفاحش أحياناً أخرى. وكان ذوق تلك العصور يسمح بأن يدور شيء من هذا في مجالس الخلفاء والأمراء والأدباء، وأن يُنقَّح - دون حرج - في بعض الكتب، لا لأن الحرية كانت متاحة مطلقة في تلك العصور، فما أكثر ما لاقى بعض الأدباء من عنت أو بطش عقاباً لرأى سياسى أو مذهب ديني يضالف المذهب السائد أو لانتفاء إلى طائفة لا يرضى عنها السلطان، ولكن لأن ذوق العصر كان لا يرى ضيراً في مثل تلك الأمور التي يراها مجتمعنا الآن خروجاً على «اللياقة» أو الذوق العام إذا جاءت في صورتها الواقعية الفجة، إلا في مجالس خاصة تبتغي الفكاهة والسمر.

ولعل من خير ما يفرق بين تقاليد اللياقة، وحرية الأديب، ما نراه في نقاش جرير والفرزدق من فحش جارح يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام.

والناظر في أمر تلك الصور الفاحشة يدرك أن الشعاعين المتناقضين ومن يتلقون نقائضهما لم يكونوا

يتأخون ذلك ملحد الجد، وإلا لكان أقل قليلا كافيا لإراقة الدماء، بل كان الأمر كأنه «مباراة» في الفكاهة والسخرية على نحو ما كنّا نشهده عندنا فيما يعرف باسم «القفافية» التي تجرى بين بعض من عرف بسرعة البديهة والقدرة على ابتكار الدعابة التي تدور في معظمها حول الجنس، دون أدنى حرج أو شعور بالإهانة، وبدون أن يكون لذلك أثر في علاقة المتبارين وما قد يكون بينهما من صداقة.

وليس ادل على ذلك من أن جوريرا قد رثى الفروزدقي - على قدر ما كان قد أفحش في هجائه - بقصيدة جيدة نسب إليه فيها ما ينسب إلى السيد العربي الجليل من فضائل، وأصفا خسارة قبيلته تميم بفقد شاعرها الكبير:

لمعرك لقد أشجرت صبا وهذا

على نكباته الدهر موش الفرزدقي

أما عن قضية الحرية - بعيدا عن ذوق العصر العام - فقد دافع كثير من نقاد الشعر النضياء عن بعض الصور الفنية الجيدة التي تعرض للجنس، وفرقا بين الجنس في الواقع وصورة الفنية في الشعر، وعُدوا ما سوى ذلك من «الطرائف» التي يقبلها ذوق العصر.

لذلك تظل الإشارات الجنسية في قصائد وواد الحداثة ومن يلقدهم من شعراء الشباب بعيدة عن قضية حرية الأنبياء، وتبتر أقرب إلى «مراهقة جنسية» يخفيها الشاعر في ثيايا تجربة إنسانية عامة، فتورث فجأة - وبلا مبرر - بين صور القصيدة وعباراتها وكأنها أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

ويبدو هذا الاختلاط الشديد بين ما هو شعري قاصر على التواصل والإمتاع وما هو قائم على وهم التجديد

وعلى الاحتذاء والتقليد لبعض لوى المواهب المعروفين بقدره ملموسة في مجال التجديد والتجريب؛ في شكل جديد ينسب الآن إلى الشعر ويثير جدلا كبيرا بين مبذعيه ومتلقيه هو ما عرف بقصيدة النثر. وعلى الرغم من جدّة التسمية المأخوذة من بعض الآداب الغربية، فإن «الشكل» نفسه ليس جديدا على الآداب العربية القديمة وحديثه. وقد عرفناه منذ مطلع هذا القرن باسم «الشعر المنثور» وهو اسم يحمل ما يصحله للمصطلح الجديد من نسبة هذا الإبداع إلى الشعر لكنه لا يبلغ به حد «القصيدة» وكان لنا في هذا الفن رواد معروفون من أمثال جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعي ومصطفى لطفى المنفلوطي وحسين عفيف وأحمد حسن الزيات وفي بعض كتابات طه حسين.

لكن الجديد في القضية - وفيه خطر كبير على الشعر وصلته بمبذعيه - أن الاسم - شأنه في ذلك شأن المصطلح النقدي - أصبح تكة يكتس عليها كل من تعتمل في نفسه بعض الضواطر الوجدانية أو بعض التامل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذي المستوى الرفيع، ولا النثر الفني ذي الطابع الشعري، وأكد الاختلاط ما أشرت إليه من مبادئ السرية والتداولية وإحجام تجارب تبدو جريئة وحرة وهى في حقيقتها ثابئة لم ينف عنها سم الفن سوقيتها أو ابتذالها. ولا شك أن لهذا الشكل «كُتّاب» يبرعوا فيه وأبدعوا نصوصا متميزة تقترب إلى حد كبير من روح الشعر، لكنه - وهو لا يقتضى قدرة على تحقيق وزن أو إيقاع مطرد - أصبح مطية سهلة للكثير من غير لوى المواهب، وبمعن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية، ويمتدنون

على مصطلح «النص» الذى يبرر امتزاج فنون القول، فامتلات الصحف والمجلات والواوين» وه الأسسيات» بالوازن من القول لا هى بالشعر ولا بالنثر، فيها ما فى بعض الحدائق من غموض أو تفكك ويتصفا مع ذلك ما فى بعض ذلك الشعر من نفاحات شعرية ملحوظة. ومهما يكن الرأى فى غموض شعر الحدائق أو نثرية بعضها، وفى جرأته المسرفة على اللغة وأساليبها، فإن فى كثير من نماذجها للمقبولة عناصر فنية تقترب به من نفس المثلث لا يجدها فى أغلب نماذج «قصيدة النثر».

ويجىء الخلط بين القصيدة الشعرية و«قصيدة النثر» من نظر كثير من الأدباء والنقاد إلى الوزن فى الشعر كأنه قيمة شكلية لا ينقص الشعر كثيراً بفقدانها إذا تمكنت له مقومات الأخرى.

والحق أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المرد الذى تطرب له الآن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وتقييد الوزن فى لحظة الإبداع، وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة من الألفاظ والمراغفات والأينية والصورة تزحم فى مخيلة أثناء جیشان وجدائى مضطرب، يمتزج فيه الوعى بالتلقائية، والخبرة بالموهبة، وتكتسب الصيغة الشعرية فيها تلك القدرة الفريدة التى تميزه عن النثر الفنى وتربط بينه وبين الموسيقى بأواصر وثيقة.

وأية ذلك أننا قل أن نقرأ الشعر موقعاً أو مقطعاً، حسب تفعيلاته العروضية، بل نقف ونصل ونسكن، فتداخل التفعيلات ويختفى الوزن العروضى للبيت وإن بقى له إيقاعه العام. لكن التأثير الأكبر يظل قائماً من

خلال تلك الصيغ الشعرية الفريدة التى أثرتها المواجهة - لحظة الإبداع - بين قيود الفن وقدره الموهبة.

وفى قصيدة النثر تظل المواجهة أقل احتداماً والاختيار أكثر يسراً، لا يستدعى بالضرورة كل المختزن والمبتكر من الفاظ اللغة وأبنيئها وتراكيبها، فلا تبلغ الصورة النثرية حد الشعر، ولا تكتسب صفة القصيدة. وقد يفقد الشاعر فيها ما يلتصه عادة فى النثر - ولو كان فناً - من بعض مظاهر الفكر - الذى يبلغه الشعر من خلال الإيقاع والصيغ المختارة إذ يحول بها الإحساس إلى مزيج من الشعور والفكر لعله أعمق وأكثر نفاذاً من الفكر المجرد.

والذين يطمنون إلى هذا الخلط بين الشعر والنثر الفنى أو الشعر المنثور، ويجيزون النصوص الرديئة بعذر من المصطلح والشعور، يتجاهلون ما ينطوى عليه كل ذلك من خطر على الشعر الحق وأثره فى النفوس وقدرته على الرؤية الصانقة لحقيقة الأشياء، وإسهامه مع غيره من الفنون والوان الفكر فى التطلع إلى عالم أفضل. وهم فى هذا - وفى استعلائهم الشاذ على المثلث بل وإنكارهم وجوده - يتجاهلون أن من بين فنون القول ما أصبح اليوم أندر على اجتذاب عدد أكبر من الملتفتين والقراء الذين يجدون فيه صورة فنية لهموم العصر ولحياتهم وعواطفهم دون أن يبلغ التجديد أو التجريب فيه حدا يصرفهم عن تلقيه والاستمتاع به.

وإذا كان فى نفوس أغلب الناس نزعة فطرية إلى الشعر فقد أصبح يرضيه فى هذه الأيام حوار ذو طبيعة شعرية فى مشهد تمثيلى أو وصف جيد لشخصية أو مواقف فى رواية أو قصة أو أداء بارع فى التمثيل. ولا

والبهيثة والتراث واستزاج القديم بالحديث والقوى
بالعالمى.

هكذا هو الوضع فى الآداب العالمية الكبرى، فليس ما
نسميه عامة «الآداب الغربية» سواءً فى كل الوجه وليس
الآداب والآلن فى فرنسا هما تماماً الآداب والآلن فى
انجلترا وألمانيا . على الرغم من وجوه الاشتراك التى
تجلبها طبيعة الحضارة الواحدة المشتركة. وكذلك يختلف
الآداب الأمريكى عن الآداب الأوربى، ويتميز آداب أمريكا
اللاتينية . برقم مستوياته العالمية . بميزاته الخاصة.
ولعلنا نجد شيئاً كاملاً التميز فى آداب أمم أخرى كالهند
والصين واليابان، والآداب الإفريقى.

ولا بأس من التأثر . بل هو ضرورة تفرضها الآن
طبيعة الحضارة وموقفنا الذى يعتمد اليوم على «الأخذ»
أكثر منه على العطاء، لكن عطائنا أن يكون أصيلاً وكبيراً
إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الآداب
والفن، وإلا إذا رأى الشعراء حق المجتمع والمطلقين فى
التمتع والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين
الجهانيين.

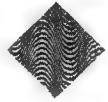
يعود إيشار كثير من الناس لثل هذه الفنون لأنها لا
تنطوى على شيء من التجديد، ففى الوطن العربى نهضة
قصصية وروائية مرموقة ذات ثمار طيبة مختلفة لا
تنقصها الحداثة، لكن أصحابها لا يتعالون على القراء
ولا يتجاهلونهم، وهم - على اختلاف حظوظهم من
الحداثة - أقرب إلى نفوس القراء من شعراء التجديد
والتجريب، وهم مع هذا أكثر تواضعاً وأخف صوتاً وأقل
اتهاماً للقراء.

والحقيقة التى ينبغى أن نلتفت إليها ونعيد النظر
الوضوعى فيها، هى أن أغلب وجوه التجديد فى شعر
الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء
مختلفة لاتجاهات حديثة فى الغرب، لا نستطيع أن ننكر
وجودها ولا ما يمكن أن يكون لها لدينا من أثر، لكننا -
ونحن لسنا أصحاب النظرية بل نحن ناقلوها ومترجموها
- ينبغى أن نقتصد فى تقليدها وينبغى أن نكون لنا - على
الأقل - إضافة ملحوظة إلى النظرية الغربية ونظرة محلية
إلى طبيعة إبداعنا فى كل فنون القول، إن لم نستطع فى
الوقت الحاضر أن تكون لنا نظرية كاملة تجمع بين
المحلى والعالمى، ويتميز بإصالة نابعة من طبيعة اللغة



فى العدد القادم :

المفكر الراحل / خالد محمد خالد



أغنية عاشق

أتجأ هذا الليل من حجر
الأرض السماء من حجر
الأمهات النوى
تطل من نوافذ البيوت
في وحشية وحزن.

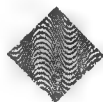
الخيال العشق القسط
ويأع التفتح والكثب
مضيعون في الطريق.

للمركبات
النساء في أثوابهن القاسيات.
أطراف دلفو في جحيمه البنفسجي
تلوح في فيكتريّة زجاج
بشارع مهجور
إلا من الأضواء والجلال
إلا من القمر.

حقى القمر.
كوجه من أحب منحوث على رخام

أتجأ جمع نجم وهي كلمة فصيمة. ونالو هو الرسام البلجيكي بول نالو. ولد عام ١٨٩٧ واتصل بالحركة السورريالية. تتميز لوحاته بطابع كلاسيكي واللوان باردة. يتقدم عالمنا من الأحلام في إطار من العمار القخم والحدائق المركبة، حيث تتحرك شخوص عارية وكاسية تلقي فجأة وتبادل نظرات مقربة، ومن بين أشباح الحياة اليومية تتصاعد روح الشعر.

«التحرير»



معن فى اليقين

دأخل فى يقينه
 كلما أوغل..
 فاضت سماؤه بالعطايا
 تستضىء الحروف من قيس منه
 وينال برقه كاندلاع الجمر
 شبت نيرانه..
 فى الحنايا
 رجم الأرض شائع
 والذي يسكن فيه
 مشوه
 وانتساب السماء ما عاد يُجنح
 «الزبا» تتأثرت
 وسهيل فى ساحة الترقى مخنوق
 وفى الأقمار هاجس

وشطايا..

فى عروق الشتاء تنتفض الرغبة
حبلى

وتستيقظ أساطير

عجاف..

وشاعر القوم أعمى:

ربابة

وحكايا..

هناك وقت اليقين

لا تسأل الآن

ولا تعترف بغير خطاياك

فالارض مملوءة بالخطايا

أى ماء وودت؟

أى طريق سمرت فيه؟

هذى دروب القهر تسعى

محفوظة بالمنايا

لا تُشع..

واستدر إليها

وباندها بطعن..

لكى تشق الخفايا

والتخذ من ظلال ومحك

إيقاماً..

ومن جلوة السنن

مرايا

وانتبه..

إن في أصابعك الجمر
ومن حولك غاصت مدائن
فاستحالت..

جوارياً.

وسبائياً..

شجون نازف

وعزف على أوتار نيناك ثقيل

وملأ قبضك ريح

تجمعت من فجاج الأرض

سدت جميعها فهي تضيئك

فتنأى

ولم تزل تتمايأ!

هل تقيم الحداد؟

لا القوم يبقون

ولا أنت طليق

ولا الساحة تغرى

ولست تدري النوايا

مُعن في اليقين

مبهات يرضيك احتمال

وتستبيك مراعي

لها طعم القضم السري

وما أنت منهكاً قد حملت الكون

وشدته فوق قرنيك

وماخرت

- من تفاخر؟

هل تدري!

جماعاً ..

وضحايا!

ليتنى أرتضى الذى قد تمسقتُ

وأمعنتُ ليدى

غوايى

وانعطافاً ..

كنتُ اعليتُ رايتى

وبركزتُ الريحَ حولى

وقلتُ للريحِ هبى

فلن تعوقى مدايا ..

كنتُ اطلقتُ ما تكتمتُ

فانهارت سداي

وحلق البوح فى الجو

سوراً

تخطف عصبية الإله

وطولان رجوم

يجتثُ هذى الرزايا

ليتنى ..

ليتنى ..

اهل أملك الآن يقينا

كما ملكت -

وحرقاً مستجداً ..

وشاططاً ..

ونهاية!

صيحة رفض غاضبة أطلقها ابن الأعرابي منذ أكثر من عشرة قرون في وجه ما صدمه في شعر أبي تمام وأقرانه من الشعراء المحدثين في العصر العباسي من جنوح إلى الإغراب وخروج على المألوف في شعر العرب في ذلك المهن من رؤى وأخيلة ووسائل تشكيل فنى، على الرغم من أن البون بين أشد شعر أبي تمام إسرافاً في الإغراب وإيفالاً في الخروج على المألوف وبين أشد شعر أسلافه ومعاصريه التزاماً بتقاليد الشعر العربي الموروث لم يكن بالاتساع الذي يبرر هذا الانزعاج الذي يطالعا من صيحة ابن الأعرابي الراضية. ومن ثم فلا أنرى مالمذى كان يمكن لهذا الناقد الملتزم أن يقوله لو أنه امتدّ به العمر إلى زماننا وأطلع على بعض ماينشئه بعض شبابنا من كلام يسودون به صفحات المجلات الأدبية والثقافية تحت اسم الشعر، فضلاً عن صفحات دواوينهم ومطبوعاتهم ونشراتهم الخاصة، كلام تبلغ المسافة بين أكثر نماذج التزاما واتزاناً وبين أشد مفاهيم الشعر الحقيقي تطورا وتمردا على الجمود عشرات أضعاف للمسافة بين شعر أبي تمام وشعر سابقه، حين يبلغ الأمر هذا المبلغ فإننا نفدو في حاجة إلى أكثر من ناقد في مثل تزمت ابن الأعرابي وفي مثل صرامته ليكلف في وجه السيل الجارف، ولينود عما بقى من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين الميث والإسفاف والابتذال.

أقول هذا وأنا أعرف أن الإبداع الأبدى - والفنى عموماً - وخاصة في مفهومه الحديث لون من التمرد

إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل

الدائم - والمغامرة الجسور لاكتشاف للجهول وارتداد
أفائه الروحية والفنية الرجحية البكر، ولكنى أعرف فى
الوقت ذاته أن مثل هذه المغامرة لا يمكن أن تتم فى
الطلق، أو أن تتحدد تماماً من كل التزامات الإطار الفنى،
لأن الفن فى النهاية التزام بقدر ماهر حرية، وتلك هى
المعادلة الصعبة التى على المبدع المرتاد خوض غمار
العثر على حل لها؛ فهو مطالب بأن يراعى للالتزامات
الجنس الأدبى - أو الفنى - الذى ييسد فى إطاره وأن
يتجاوز هذه الالتزامات فى الوقت ذاته، مطالب أن يخضع
لها ويتصدى عليها، ولو سقط المبدع أسيراً لأحد طرفى
المعادلة لخرج نتاجه الإبداع البكر للمتفرد؛ لو
سقط أسيراً لكل قيود الالتزامات الموروثة للإطار الفنى لما
زاد ما ينشئه عن أن يكون إضافة كمية مبتذلة إلى
الموروث الأدبى، ولو سقط أسير التمرد الكامل على هذه
الالتزامات لخرج ما ينشئه عن دائرة الإبداع الأدبى
والفنى من الأساس، أما إذا تصدر من إسار طرفى
المعادلة كليهما فإن ما ينشئه يخرج عن أن يكون شيئاً
خاضعاً لمفهوم الأدب والفن، ورأى أن معظم ما ينشئه هذا
الفريق من الشباب من هذا القبيل، الذى ينفر جمهور
الملتفين.

والتصريف الملتفين - بما فيههم الشطر الأعظم من
النقاد - مرده إلى إخفاق هؤلاء الشباب فى الوصول إلى
حل مرض للمعادلة السابقة؛ لأن العملية الإبداعية - التى
يعد الملتفى فى الرؤية الحديثة أحد أطرافها - أشبه بعقد
فنى غير مكتوب بين المنشئ والمتلقي، والشروط غير
المعلنة لهذا العقد هى الالتزام بالحدود العامة لإطار

الشكل الأدبى، المتمثلة فى التقاليد والمقومات الفنية
الأساسية للجنس الفنى الذى يبدع المبدع فى إطاره،
والإخلال بأي مقوم من هذه المقومات الأساسية - فضلاً
عن الإخلال بها كلها - يبطل هذا العقد الفنى.

وإذا كان من غير الممكن - وغير المطلوب - وضع
حدود صارمة لإطار الجنس الشعرى فليس من الصعب
الاتفاق على ملامح عامة تحدد هذا الإطار، يأتى فى
مقدمتها الرؤية المتفردة النافذة للكون لاكتشاف كل ماهر
خفى وساحر وجليل حتى فى أشد مظاهره عكابية
وابتذالاً، ولابد لئلا هذه الرؤية أن تتم بعين البصيرة لا
بعين البصر، والتخلق فى آفاق روحية مخرامية بلا
تضرم، ثم المصير على معاناة هذه الرؤية الجلية حتى
تتلاحم أبعادها وتتعانق وتتشكل فى كيان فنى رائع،
أبرز ما يميزه تفجير طاقات الإحياء السمرية اللا
محدودة الكامنة فى لغتنا الثرية، وتوظيف كل هذه
الطاقات والإمكانات فى احتضان الأبعاد الروحية
الترامية للرؤية الشعرية، وأن يتم ذلك كله فى إطار
موسيقى رفاه يضامع من ثراء هذه الإمكانات
والطاقات ويتسلل إلى الروح قبل أن يطرُق الأذن.

ونتيجة لهذا كله يكتسى العمل الشعرى الحقيقي
ثوباً من الغموض الموحى الذى يضفى على أبعاد الرؤية
جمالاً وجلالاً، ويجعل هذه الأبعاد الروحية والفكرية
والوجدانية الرجحية تلوح من وراء الغموض الشفيف كما
تلوح العين الجميلة من وراء غلالة شفاقة على حد تعبير
الشاعر الرمزي الفرنسي فيرلين فى مجال لغاه عن
الغموض الشعرى الموحى فى تصنيته وفن الشعره. هذا

أمكننا أن نترك بسهولة مدى حظ هذه الكتابات من المقومات الحقيقية للشعر.

حتى لا يظل الكلام تهويماً نظرياً محضاً، وتعمها لا دليل عليها دعونا نبدأ معا بقراءة هذا النموذج لأحد هؤلاء الشباب، وهو منشور في أحد الأعداد الأخيرة لدورية من الدوريات الأدبية المحترمة:

كنته الصبر الذي عقره الجبر

تم صرته الشاب الذي يتولفه عن العدر

لكن العوا، يتعقبه

أفترت للرافعة

أفترت بسبابته لأساء الجبر الطليقة

تشم بأذن الداخل بعدد هذا

الأنثابه انقضت من اللسان

قطوا الحبلى الذي جعل من الجبر غفاسا

وتشاه، سوان الفاعل.

أى شيء من مقومات الشعر في مثل هذا الهراء؟ ويبدو أن لهذا الكاتب ولما खाخاصا بموضوع الكلاب، ففي نص آخر له طويل، يمثل ثلاثاً من صفحات المجلة التي نشر فيها . ويذكر الكاتب أنه مجتزأ من نص أكثر طولاً . يصور لنا هذا البدر ولعه الرضى بمطاردة الكلاب، ويتتبع في تفصيل مفرز مفاصله الزنقة في هذا المجال، ويتأنق في اختيار الصجارة التي يقذف بها هذه الكلاب للمسكينة . ولا أريد هنا أن اتسلسل عما في هذا الهراء من سموقي الرؤية، أو جمال في التعبير، أو جلال في الموسيقى، فيبدو أن كل هذا ترف لا يوصله مفهوم الشعر

هو الخروج عن المألوف نشداً لما هو أجل وأجمل، أو بعبارة أخرى هو الخروج على ما في المألوف من جمود وعادية وابتذال، نون الخروج على الاتزامات الفنية الأساسية التي تكسب هذا الخروج مشروعيته الفنية، وتضفي عليه ما لا حدود له من السحر والجمال والعبقرية المتفردة.

إذا كانت هذه هي الملامح والمقومات العامة التي تحدد إطار الجنس الشعري فما حظ كتابات شبابنا التي ينشرونها تحت اسم الشعر منها؟!

إن حظ هذه الكتابات من مقومات الشعر جد ضئيل؛ فما فيها من خروج على المألوف من الرؤى والتصورات، وما يكتنفها من غموض كثيف يند عن حدود الفهم والتصور لا يرتد إلى غنى هذه الرؤى واكتنازها بالأبواب الروحية والوجدانية الراحبة بقدر ما يرتد إلى كسل اصحابها، وعجزهم عن الصبر على معاناة هذه الرؤى حتى تكتمل وتثري وتتعانق أبعادها في كيان متكامل تتفاعل عناصره ويثري بعضها بعضاً، وما يبدو في كتابات بعضهم من مغامرات تشكيلية نزقة ليس مبعثه سيطرة هؤلاء على لغتهم ومحاولاتهم تفجير طاقاتها وإمكاناتها الإيحائية غير المصدوبة في ابتداع أنوات وتكنيكات تشكيلية جديدة بقدر ما هو نتيجة لضعف صلتهم باللغة وجهلهم بطاقتها التعبيرية للسحرية الكامنة، ومحاولة ستر هذا الجهل بلون من الشعوزات التعبيرية الساذجة وإذا أضفنا إلى كل هذا خلق هذه الكتابات من كل قيمة موسيقية حقيقية يمكن أن تمتد بعض ما فيها من ابتذال وتضفي عليها شيئاً من الجلال

لدى هؤلاء الشباب ولا يابه به، وإنما اتسامل فقط عما فيه من الخلق، مجرد الذوق بأبسط مفاهيمه وأكثرها عموماً!!!

لقد صار أهم ما يشغل بال هذا الفريق من الشباب ويشكل البعد الأساسي في رؤاهم أمرين: أولهما الجنس بلحظ صوره وأكثرها إسفافاً وابتذالاً، وثانيهما الاجترار على كل المقدسات والقيم والتقاليد الموروثة. تقول واحدة من مبدعات هذا الفريق في نص لها طويل منشور في إحدى الدوريات، وفي مقطع من مقاطع هذا النص يحمل عنوان «جسدنا»:

وهيئة أسام عرى الدالسي،

سبقة لجسدي، متفتحة ومغلقة في ذات الرقعة

سكتية بعري الريحيد، راضية

وفي المقطع التالي الذي يحمل عنوان «هو» تقول المنشئة:

توتس في مواجيتنا جسدي

جسدها رغم تقل سلابيسها يتماهى أسام بنيناي، أمام إصراري

في مواجيتنا جسدي يحقن بشيئته، وعندما أختفت

لم يزل غير الهواء تبدت كومة من الرمال بلا عقل.

لا يطالعنا من المقطعين سوى هذا الشبق للتهلث في صورة البتلة، الذي يقص جناح الرقبة ويقعد بها عن

التخليق في آفاق الروح المترامية، ويشغل صاحبته حتى عن الاهتمام بسلامة التعبير فضلاً عن جماله، ذلك من الموسيقى وأدوات التشكيل الشعري الأخرى.

على أن الخطب في هذا النموذج - على فداحتها - يهون إذا ما قارناه بنصوص أخرى كتلك المنشورة في إحدى النشرات السرية التي يصدرها هؤلاء الشباب والتي تحمل عنوان «الفعل الشعري» وكان ينقص هذا العنوان ليكون اسماً على مسمى كلمة «الفاصح» في نهايته، حيث تحدثنا مبدعه أخرى من مبدعات هذا الفريق في نص منشور في هذه النشرة عن حنينها إلى «أصدقاء الطفولة الذين مازالت أسماؤهم محفورة على أبواب حمامات المدرسة، والذين تساقطوا الآن على طريق العودة في أكياس مبيتة للتبول اللا إرادي» وعن «طرب العجائز المتصايبات لاكتشاف عطورهن في ذكورة تريد أن تتفاضل من فتيات السراويل» واستميج القاري، الكريم العنبر في إيراد مثل هذا الفتاء المبتذل فإنني مهما حاولت أن أصور مدى ابتذال رؤى هؤلاء الشباب وإسفافها فلن أبلغ من إقناع القاري، ما يحكن أن يبلغه نموذج واحد من نماذج هذا الإسفاف أضعه بين يدي القاري، بدون أي تعليق.

وأرجو ألا يظن القاري، أنني أجهدت نفسي في التتقيب عن هذه النماذج الساقطة، فالحقيقة أنني التفتتها من خلال تصفح سريع لبعض الأعداد الأخيرة للصادرة من أربع من البوريات التي تصدرها مؤسسات محترمة، وهي مجلات «الشعر» و«إبداع» و«أدب» و«نقد» و«القاهرة» بالإضافة إلى أحد أعداد «الفعل الشعري»، وقد هأنى

بحق الكم الوفير من هذه النصوص الذي خرجت به من هذا التصنف العارض، وقد حاولت أن أختار من هذا الحصاد أفضل ما فيه وأقله إسفافاً وابتذالاً، لأعطي سماع القارئ من كثير من الغثاء الذي يخذش حياته - فضلاً عن نوقه وإحساسه - فهؤلاء المبدعون الشباب لا يكاد يجذب اهتمامهم إلا كل ما هو قمى، ويشع في الوجود، وكتاباتهم تفرح منها رائحة العفونة المنبعثة من دورات المياه وغيرها من مصادر العفن، ولا أرى عن أى مستنقع تنبعث هذه الرؤى المريضة، ولا أى مستقيل قائم ينتظر شعركنا العربي فى ظل سيطرة هذا اللون من الإبداع وتفشيه المخيف.

لقد عمّ هذا الخطب حتى دفع واحداً من أرحب نقادنا صندراً، وأحناهم على محاولات التجريب فى مجال الإبداع الأدبى، وأكثرهم تفهماً لما قد يصحب هذه المحاولات من شطحات وجموحات إلى أن يطلق صيحة تحذير قلقة فى عدد ديسمبر من «إبداع» تذكرنا بصيحة ابن الأعرابي، وينبغى على هذا الفريق من الشباب أن يأخذ صيحة الدكتور مصطفى ناصف هذه «حجج الشعراء باطلة بكل ما تستحقه من اهتمام وتفكير، حيث يعلن ناقدنا الكبير فى مقالته التى تحمل هذا العنوان «أن بعض الشعر الآن يكاد يشعر للعجز عن الوعي» وأن «بعض الاتجاهات المعاصرة فى الشعر تثير الرعب» وأن «الأصل فى الشعر أن يسيطر على الظرف لا أن تسيطر الظرف عليه، استعبدتنا فكرة التسلط والافئنا عن الخطأ بخطأ أكثر فداحة»، وهذه أزمة تلقيف بانية فى سخط غير محدود، وتراجع وشكوى ولعب تحت شعار الحرية

والتجديد. يجب أن يظهر النقاد معالم العبودية المتكررة القاسية البادية فى بعض نصوص الشعر، ليس التكرار الوزن والإيقاع إلا تحية لهذه العبودية على خلاف ما نظن. سواء فهم الحرية، الحرية توازن بين التجربة والنظام، بين الشوق والانقياد.

والغفلة حافلة يمثل هذه التحذيرات من ناقد نافذ البصيرة لا يمكن لأحد أن يتهمه فى حنوه على مفامرات التحديث وحده عليها وعلى أصحابها، وهو انطلاقاً من حرصه على تسديد خطى هذه اللغامرات ولا تنتكب عن الطريق القويم يطلق صيحة تحذيره العالية هذه من الأخطار التى تعصف بهذه المحاولات وتهدد مستقبلها ومستقبل الشعر العربى كله معها.

ولكن ليس كل نقادنا للأسف فى مثل شجاعة الدكتور ناصف ومثل إخلاصه الحقيقى لهذه التجارب وحرصه على أن يقود خطأها - ولو ببعض العنف - إلى سواء السبيل، فما زلنا نرى فريقاً من نقادنا الرومقيين يبللون هؤلاء الشباب، ويصنّفون مفامراته الزرقة بالتأييد والتشجيع، ولا يهتمون فى تحليلهم كتابات هؤلاء الشباب إلى معايير فنية موضوعية مستمدة من تقاليد الجنس الشعرى الذى يصير شبابنا على نسبة كتاباتهم إليه، بل إنهم يجعلون هذه النصوص ذاتها هى مصدر هذه المعايير، فهى النموذج وهى القانون، وفى ظل هذا الموقف يصبح كل ما يرتكبه الكاتب من نزق وشعوذة تجليات عبقرية وإبداع، وما على الناقد إلا أن يكشف هذه التجليات والتفنن لها من خلال تطبيقات رياضية جافة وخادمة، ويتسع نطاق هذه العبقرية ليشمل حتى

الذين لم يشجعوا هذا الاتجاه ويروجوا له يقفون منه موقفاً محايداً في الغالب، هو في النهاية ضرب من السلبية.

ولا اظنني في حاجة إلى التنويه إلى أن هذا الاتجاه - على استغرائه الخفيف - قد استقطب كل شبابنا المبدعين، فمزال لدينا بفضل الله شعراء حقيقيون من الشباب يقومون بمحاولات جادة في مجال التجديد الشعري، وارتداد افاق الإبداع البكر، مزودين بكل ما ينبغي أن يتزود به المبدع الرائد من ثقافة رفيعة، وإحساس رقيق بالمسؤولية، وتواصل حميم مع تراثهم وغيرة عليه وانطلاق منه إلى افاق التجديد، ومعرفة واسعة بأسرار لغته وسيطرة حقيقية على أدوات التشكيل الشعرى التي تزده بها هذه اللغة، وأخيراً محايضة عميقة لمعوم أمته وانشغال بها وتفاعل معها، ومن ثم فإن هؤلاء الشعراء يبدعون شعراً حقيقياً فيه كل مقومات الشعر الرائد الأصلي، وحتى ما يمتزج ببعض هذه المحاولات من جنوح وجسوح يظل أمراً طبيعياً ومتوقفاً في مثل هذه المحاولات الرائدة.

ولكن تظل مع هذا مساحة تفتشى الظاهرة السابقة في نتائج الشباب مثيرة للقلق، خاصة وأن هذه المساحة تتسع زاعتها يوماً بعد يوم، وإنها تستدرج من حين لآخر بعض الشعراء للحقيقيين - من الشباب وغيرهم - إلى شباكها وأعلى سبيل التجربة.

ولعلنا مما يزيد من خطورة تفتشى هذه الظاهرة أنها تأتي في سياق تفتشى مجموعة من الظواهر المرضية الضخامية العامة التي لا يستطيع المتابع أن يمنع نفسه

الأخطاء اللغوية التي يقع فيها هؤلاء المبدعون نتيجة لجهلهم بقواعد اللغة، وحتى بعشورتهم للكلمات على سطور كييفاً اتفق نتيجة لجهلهم بأسس الموسيقى الشعرية، وحتى أخطأهم في استخدام علامات الترقيم، بل حتى الأخطاء الطباعية التي يقع فيها الفنيون الذين يقومون بصف حروف هذه النصوص وجمعها.. الخ، كل صور القصور والأخطاء هذه تجد تبريراً لها في تحليلات بعض نقادنا، بل تغدو من وجهة نظرم تحليلات لمبقرية أصحابها، بدل أن يسدد هؤلاء النقاد خطى مضامرة الشباب على طريق التجديد الحقيقي.

ولعل نقادنا هؤلاء مدفوعون في موقفهم هذا من نزق هذه المحاولات برقيتهم في التأني بكتفسهم عن دائرة الاتهام بالترميز والرجعية والوقوف في وجه تيارات الحداثة، والبرهنة على أنهم ليسوا أقل حماسة للحداثة من هؤلاء الشباب، أو مدفوعون بالفخموخ للابتنان الأدبي الذي يمارسه عليهم الكتاب للشباب من أجل الاعتراف بهم ويكتباياتهم، أو مدفوعون - في أفضل الأحوال - بدافع حبهم على هذا المحاولات أصلاً في أن تبلغ رشحاً يوماً ما وتمثل إضافة حقيقية إلى تراث التجديد في شعرنا العربي عبر رحلة الممتدة في الزمان، أو لعلهم مدفوعون بكل هذه الدوافع معاً.

ولكن موقف هؤلاء النقاد - أياً ما كانت دوافعه - يظل واحداً من ردود الفعل السلبية من فريق كان يرجى منه أن يبرز سلبيات الظاهرة بقدر إبرازه لإيجابياتها، الأمر الذي كان من عوامل تفتشها واستشراتها، وبالطبع فإن هذا الموقف ليس موقف كل النقاد، ولكن حتى النقاد

من الربط بين تفشيها وتفشي ظاهرتها مما يكسب الأخيرة دلالات وأبعاداً أكثر خطورة من مجرد شيوع ظاهرة أدبية سلبية، ويجعلها عرضاً لأمراض حضارية أكثر استئراء وخطورة.

ويأتي في مقدمة هذه الظواهر المرضية للحضارية سيطرة النموذج الحضاري الفانزي، والاتساع تحت وطأة الانبهار به في مجال الفكر والفن، وحتى السلوك والمائل والمشرّب والملبس، دون تقدير لدى ملاحه هذا النموذج أو عدم ملاحته لواقعنا الحضاري، بكل ما يترتب على هذا من فقدان تدريجي للملامح هويتنا الحضارية المتميزة. وما على من يريد أن يتأكد من مدى سيطرة النموذج الحضاري الفانزي، وهو هذا النموذج الغربي - إلا أن يلقى نظرة سريعة على مشاكل الناس ومشيرهم وملبسهم وسلوكهم الاجتماعي العام في كل مجالات الحياة.

هل يستطيع المرء أن يمنع نفسه من الربط بين استئراء هذه الظاهرة في حياتنا وبين انبهار شبائنا المرضي بالنموذج الإبداعي الغربي إلى حد تجاوز هذا الشباب لاستعارة الأنماط والتكنيكات والألوان الفنية لهذا الأنموذج إلى استيراد الرقوى والمفهوم الروحية والفكرية التي يطرحها، الأمر الذي ينتهي بهم إلى الانسلاخ عن مفهوم أمّتهم والتعالى عليها، ويزيد من اتساع الهوة التي تفصلهم عن جساميرهم والتي هي - واسعة من الأساس بما فيه الكفاية.

ومن للظواهر المرضية الحضارية التي تتفشى في واقعنا، والتي لا يمكننا أن ندرس تفشي ظاهرتنا بمعزل عنها الجنوح العام إلى التسيب والانفلات من كل

الالتزامات والقوانين والتواعد، سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو قانونية أو سلوكية، وجولة واحدة في أحد شوارع عاصمتنا تستطيع أن تزبدنا بك هائل من نماذج هذا الجنوح للكاسح إلى التسيب والانفلات من أسر كل القواعد والقوانين بحيث انعدمت ثقة الناس أو كانت في قيمة للقانون وأهميته وضرورته بالنسبة لهم، فهل من الصعب علينا أن نرّيه إلى هذا أجزاء من ثلث شبائنا من كل القويّد والتقاليد الفنية التي تحدّد مفهوم الشعر، أو أي جنس أدبي آخر؟!

من هذه الظواهر أيضاً ضعف الهمّة والميل إلى الاستسهال وضعف الجلد على تحمل المسؤولية الجليّة، هذا أيضاً سلوك اجتماعي عام يتجسّد - بالنسبة لظاهرتنا - في عدم القدرة على الصبر على الممانعة الجادة المميّقة لرؤاهم الشعرية حتى تتبلور أبعادها وتكتمل وتتلاحم ومن ثم فإنهم يبتسرونها قبل أن تنضج وتكتمل فتجيه مجموعة من الخطرات الفجة المتتارة وأليست وحدة شعرية متلاحمة الأبعاد تتفاعل أبعادها للتعاونة ويثرى بعضها بعضاً. وقد ينعكس هذا الميل إلى الاستسهال في صورة رؤية عابية مبدئية تقتصر إلى أننى قدر من التردد والسمو الذي هو سمة أي رؤية شعرية حقيقية، وقد يعاثر الكاتب سدى هذا الابتدال بلون من الجرة على كل نوع سوى فلا يزيد ضيقه هذا ابتداله إلا إسفافاً وبشاعة، ولتقرأ مثلاً هذا النموذج لأحد الشباب:

لرد لرد أسسه كليتري بيدى، وأسله كبدى
والمدّة

وانه أقيس أعضائي بنفسى وأفسرته على
تنظيم ضربات
القلبه وكيفية الدم المضخوخة إلى المخيف
والى مروري...

ويتطرق الكاتب إلى حديث شديد الإسفاف والسقوط
عن أعضائه التناسلية، وعن ذهابه إلى دورة المياه وما
يفعله فيها، ويبدو أن الحديث عن دورات المياه قد أصبح
بدوره - بعد الحديث عن البول بالكلاب ومطارتها - من
أدبيات هذا الاتجاه؛ فثلاثة من النصوص التي جمعتها
من خلال تصفحي السريع للندوات التي أشرت إليها
يعرج فيها أصحابها بصورة أو بأخرى على دورات
المياه.

ولم تلفظ ظاهرة الجنوح إلى السهولة عند حدود
التناج المكتوب بالمصحى التي تمتلك من الجلال ما قد
يستمر بعض العوار الناشئ عن هذا الجنوح، بل انتقلت
الحدوى إلى النماذج المكتوبة بالعامة المقترة إلى هذا
الجلال مما يسقط بهذه النماذج إلى هوة لا قرار لها من
الركاكة. وإذا كان ليزال في قوس صير القارئ منزع
فإنني أستمع العذر في أن أسوق إليه هذا النموذج
المكتوب بالعامة لأحد ممثلي هذا التيار:

سنديش هاجة أتركب لأوى عد
لأن الحاميات اللى تحيا لى أعرفها
أكثر من الحاميات اللى عارفها فعل
ردى قليلة
ملا،

- نفسى الألقى شقة ستوديو
لدى عابدين
- عابر أقرأ بيرسيف أدرى
تانى

- فيه لمحدثين واقفين صا
إنهم صبح رى المؤمنين
- مهتاج اعلم كمبيوتر
وانجليزى

.....
- أوبريسه اتنينه وشانين
بشرطة ببروح بولاق الدكره

وهكذا يظل هذا اللغو يتتابع فى مقاطع خاوية من أى
معنى، عارية من أى جمال؛ فالملعى والجمال يخاصهما
رواد هذا التيار عن قصد، ويمثل عداؤهم الشديد لهما
إحدى سمات كتاباتهم التي يستلج بالترويج لهما
منظورهم. يقول أحد هؤلاء المنظرين فى افتتاحية لأحد
أعداد نشرة «الفعل الشعري» الذى اقتبست منه النص
السابق: «يرفض الشاعر اليقين، ويبدأ من الجزئى، من
التفصيلى، من المفكك والمنبسط، بل وربما يقدم الشاعر
محض شطحات ساذجة ومضاتلة مقصودة»، «اللغة التي
يكتب بها الشاعر الجديد لغة بدئية تشيئية، لا يهمه أن
يستخدم طاقاتها المجازية، بل إنه يكاد ينفيها... تفقد اللغة
دورها كبطل من أبطال النص الشعري»، «لا تشيع
القصائد الجديدة تنمية منتظمة، بل هي تنقض الأنماط
للموسيقية السابقة وتترك للعفوية الصوتية الناتجة عن

التراتب المعنوي للكلمات أن تصنع مناخاً لا يضبط إلا بقدرة الشاعر ومهارته الشخصية، فما الذي يبقى إذن من النص الشعري إذا فقد كل هذه المقومات التي لا يقوم بدونها شعر: المعنى المتفرد: واللغة العيقرية، والموسيقى الأسرية¹¹⁹! ما الذي يبقى منه سوى الركافة والابتذال والإسفاف التي تفص بها نصوص هؤلاء الكتاب التي أدارت ظهرها إلى كل ما هو جميل وجليل في الحياة وأصبحت معارض للدعاة والتقيح والبشاعة؟!

هل نستطيع أخيراً أن نعرض لهذه الظاهرة بمعزل من ظاهرة مرضية أخرى شديدة الخطر وهي ما أطلق عليه الدكتور شافص «العجز عن الوعي» فالغيباب عن الوعي بكل عواملها التي من أخطارها تفتنى المخدرات بكل أنواعها تفشياً ممراً بين شبابنا في مختلف طبقاته الاجتماعية، ولا يعني هذا بالطبع أن هناك ارتباطاً سببياً بين الظاهرتين ولكنه قد يعني أن الظاهرتين كليهما يمكن أن يكونا عرضين مختلفين لمرض اجتماعي وحضاري واحد هو الجنوح إلى فقدان الوعي، ولعل الدكتور شافص عندما أطلق تحذيره القلق «إن بعض الشعر الآن يكاد يشجع للعجز عن الوعي» كان يستشرف هذا المعنى.

لقد كان الشعر دائماً - وسيظل - واحداً من الحراس الأمناء على يقظة وعي الأمة وليس واحداً من عوامل تخييبه، وخاصة في الفترات التي تقتضى أن يكون هذا الوعي في أقصى حالات يقظته وحبه، ولا شك أن الفترة التي تجتازها الأمة الآن واحدة من أخطر هذه الفترات،

حيث يحاصرهما من الأخطار ما يهددهما بفقدان هويتهما الحضارية، وبنيلية الشعر في مثل هذه الظروف أن يقف سداً منيعاً في وجهه هذه الأخطار، يوقظ وعي الأمة ويربط - في رحلة استشرافه للمستقبل وفتح الأمة بجذوره الحضارية المتمثلة أساساً في تراثه العربي والإسلامي، وأن تتسع آفاق مفارقه الإبداعية ليعانق في إطارها الحاضر الماضي والمستقبل معاً، ويمتزج الولد بالورث في تفاعل مثمر خلاق، وألا تكون نقطة انطلاق هذه المناصرة الاستبصار التام للماضي وقطع الأواصر التي تربطها بموارثها الروحية والفكرية والفنية انبهاراً بالنموذج الولد، وهذه الموارث أهم من أن تنحصر في النتاج الإبداعي الحضاري لمرحلة معينة من مراحل تاريخ هذه الأمة. إنها تتسع لتشمل الإبداع الفكري والأدبي والفني والحضاري عموماً للأمة من أقدم لحظة معروفة في تاريخه إلى اليوم، مع تفاوت في أهمية هذه المراحل يقتضيه تفاوت مجالات الإبداع في الحديث.

إن البعد الذي يقطع صلته بموارثه الفنية والروحية لا يقطع هذه الصلة بواحد من أثرى ورائد تجرّبه الإبداعية فحسب وإنما يقطعها بالشرط الأعظم من جماهيره التي كونت هذه الموارث وعيها وذوقها وثقافتها. ويمكن أن نقرر أن مساحة جماهير المثقفين والمتعاطفين مع هذه الظاهرة يتناسب عكساً مع درجة استبداد مثيلها لوارثهم بحيث يمكن القول - دون أي رغبة في التحكم، فالواقف أشد قناعة من أن يستثير أية رغبة من هذا القبيل - إن كتاب هذا اللغو - الذي يسمونه شعراً - أكثر من ترائه.

الحضارية ولكن للأسف ألفت المغامرات الفزقة غير المسئولة بظلالها الثقيلة على موقف المثقفين من محاولات التجديد الجادة هذه بعد أن اختلط الحابل بالنابل، والنث بالسمين، فتقلصت رقعة المحمسين للمحاولات الجادة من ناحية، وفقر حماس من بقى منهم من ناحية أخرى.

وأصبح الشعر مهدداً بالسقوط عن عرش «فن العربية الأولى» لصالح فنون أدبية أخرى، كالكلمة وغيرها.

وأنا أعرف في النهاية أنه ليس من حق أحد - وليس في استطاعته - أن يصور على مبدع أو أن يصادر حقه في المغامرة والتجريب. ولكني أعرف في الوقت نفسه أنه ليس من حق مبدع أن يفرض على الآخرين شطحاته الفزقة باسم الإبداع، وتحت مسميات فنية لا يحمل إنتاجه أيأ من سماتها وملامحها.

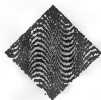
وأعرف أخيراً أن من حق الناقد - بل من واجبه - إذا أحس أن حركة الإبداع تتنكب عن الطريق الفني السوي أن ينبه ويحذر ويقرر جرس الخطر.

واستعملاً لهذا الحق - بل أداء لهذا الواجب - أرفع الراية الحمراء صائحات:

«إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».

والمبدع الذي ينفصم عن هموم أمته في واحدة من أحلك مراحل تاريخها ليمانيق همومه الخاصة الشديدة الابتذال والإسفاف، بل ليستورد موعوماً وروى غريبة عليه وعلى واقعه لا يمكن وصف سلوكه هذا إلا بأنه نوع من غياب الوعي، بل والمشاركة في تضييق وعي الأمة - ولو بدون قصد - وهو عكس الدور المتوقع من الشعر في مثل هذه الظروف من إيقاف وعي الجماهير وإرهاقه لمواجهة الأخطار المحسنة، لا عن طريق الخطب والمواظ والنصائح، بل بالوسائل الشعرية الخاصة للمتعة في تقديم النموذج الشعري الفني الرفيع الذي يرقى بالذواق الناس وكل مداركهم، وهذه هي أعلى درجات يقظة الوعي.

ولحسن الحظ فإن جماهير المثقفين كانت أكثر وعياً من شباب المبدعين فانصرفوا عن مغامراتهم الإبداعية غير المسئولة، وإن كان هذا الموقف قد انعكس على الموقف العام لهؤلاء المثقفين من محاولات التجديد الجادة التي يقوم بها شعراء حقيقيون أصلاء من الشباب وغيرهم ينطلقون في محاولاتهم هذه من التراث لينفتحوا على أحدث ما أنجزته الآداب العالمية في مجال الشعر، يتفاعلون معه من موقف الفنية لا موقف التبعية، يأخذون منه ما يلائم رؤيتهم الخاصة التي لا تتنكر للملح هويتها



البرارى

- ١ -

أستطيع الآن أن أمسك هذا الصقر
أستطيع فى الفراش أن أمشى
من قارة لقارة
وأستطيع أن أظل هامداً فى الركن كالدولاب
أستطيع أن أشم فى الظلام عروّة مبلولة
وأن أشدّ مهرةً من ذيلها الطويل
إنّه الشتاءُ صاحبى الذى يزورنى فى العام مرةً
ليفيسل النوافذ التى لا أستطيعُ، والذى
مُبكراً أتى
لأننى اشتريت مطفئ

سوف اصحب الاشباح في الضحى
لنزهة وراء هذا التل
فالاشجار لا تمشى
والريح بالمرصاد
نفخة اخرى.. وتسبح البيوت في الهواء
فارغ رأسى
لكننى في الريح استطيع أن أواجه الذين والذين
فارغ...
لكن جيرانى سيقعدون فى جحورهم ويتركون لى مدينة مَختومة كعلبة السردين
فارغ..
لكننى سألتم التى من حريتى تحررت
وانطلقت دون اغتسال كي تلم الثلج
استطيع الآن ان أفر من جوليا
لأنها كالبومة العمياء لا ترى فرقا بين دم والطين
استطيع استطيع استطيع
ورقى حولى
ولم يعد هناك حاجز بينى وبين اللحم.

صعب تلك الخلاص صعب حلك لم يلخر

هل أقول السفر قطعة من العذاب وأقعد مكتفياً كالرصيف يتأمل الأقدام
عبروا... وسيعبرون الذين حالفوا أنفسهم وأستأنسوا الريح الرصيف لا

يمكى وأنا عاشق الكلام لا تُشبهوا شارباً بى

ولا عربة أنا الرجل لا أكثر الرجل ماء قائم يلح وأخر

بلا لون ماء وساقان تروق لى السماء واستدارة

الكعب لا أحب للفضة ولا الحليب الذهب سيد

والهواء امرأة أريد أن اتنفس

الهواء امرأة ساحلح الهدوم

الهواء امرأة أريد أن اتشظى

من هذه الجميلة التى لا تعرف المتنبي؟

أهى التى تسمى الفقر خطيئة والفقر موتى .

أم التى تقيس الوقت بالنقود

اكتبوا

لا تشبه الإسكندرية ولا شبين الكوم

عريانة ولا تقرأ التاريخ

اكتبوا

مصائب بداء الافة ولصة أيضاً

لن ابحث لها عن قبر لأننى لا أحب الموتى
ولا عن قيد لأننى أكره السجون
اكتبوا
تستحم فى بحور لا تُحصى
وتعشق الأنبياء والملاكين
اكتبوا
لها حسنة تُسمى جوليا
وظلها أوك البرارى.

جارتى تُزَيِّنُ للغائبين يزودونها فى المنام
جارتى تمنح الباب فى الليل تذكرة
كى يُسافر
اثوابها سوف تلمع مَقْنُونَةٌ
واحداً بعد آخر
اثوابها كالنجوم
قليل من الضوء يكفى لمن عاش فى الغار
سوف تُرْتَبُ صَفُ الفناجين
تَدْنِ شعراً
وتخفى الذى ابيض فيه

- ٣ -

وسوف تُعَطَّر بعض المرات
كى يتذكر نهر شواطئه
فى الظلام .

- ٤ -

لم يكن فى انتظارى والى ويطمان
ولا اليسيسبى
ولا اى نهر آخر
لم يكن بسمكة مأكولة ذلك العجوز
ولا صاحب المدار..
لم تكن سوى الجميلة التى اسمها جوايا
وشاشات الكمبيوتر
أحدهم يخفى خنجرأ وراء الظهر
أحدهم يحمل اسما فى الجيب وآخر على الذراع
أحدهم يعرف ولا يعرف
إنه الرصيف توأمى الذى يصبح بى فى الليل والذى يستحلب الهواء لا
تشبهوا شارعا بى ولا عربة أنا سليمان لا أكثر سليمان الذى يحب الحوائط
لأنها تخفى والمدينة لأنها غابة والخلاء لأنه مستودع الهواء والهواء لأنه المرأة
اكتبوا
جوايا لها ثديان فقط

ونراغان وفرج واحدُ

رأيتها في حزام القمح بعيداً عن طائرات الشبح

ومزارع الدبابات حيث الناس يذكرون مازالوا

فوائد الحصان

اكتبوا

تعرف ما تحت ثوبها وتسوق الباص تُسمى أى ماء نهراً وتعشق الآلة

اكتبوا

تعرف الطرق كلها.. مخابى الوراقين ومخازن الملابس المستعملة

البارات ومهاجم الملائكة

اكتبوا

ليست حرة تماماً ولا طيبة كما يظن الخرافون

لا تكن اسود ولا عسلياً ولا أصفر

ولا تكن تاريخياً ولا حارساً للظل.. جوليا لا تحب الظلال

اكتبوا

أن للعشب أن يخلف الشجر وأن للماضى أن

يلجئ للمستقبل.

هذه الشوارع التى تفر من رجلى كالإوز

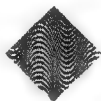
أجمل منها شارع البستان والمقهى

وشارع للعز
على الأقل أستطيع قرب الفجر أن أسير أمنأ
ومغمض العينين
لا الرصيف يستطيع أن يفر من وجهي
ولا ملامح الوجوه
عمى الغريب لم يزل سدأ
عمى الغريب
رغم المعطف الجديد
والفرائط التي أرسمها
وبدرة الكلاب
لم أزل أسير في الشوارع التي بداخلي
ولم أزل أتوه.



في العدد القادم

العقل وكيف يعمل
مقال للدكتور مراد وهبه



حلم

باب الصبايات فصل المقال

انثى الوحدة زارتنى أمس
 لما زالت حتى هصفت بصفاة النفس
 وخلّتها حيرى
 ذهبت بسلام سكينتها
 خرجت من رفء المكتبة العلوى
 اطّلت من بين كتاب الموتى
 وكتاب الكيفونة والمعم
 استننت بالكلف إلى ديوان جرير
 وبالقدم
 إلى تفسير ابن كثير

وَاَتَتْ تَبِيخْتُرُ فِي كَامِلِ زِينَتِهَا
 كُنْتُ وَحِيداً
 وَسَكُونُ اللَّيْلِ يَهِيءُ لِي عِيداً
 كَيْفَ افْتَحَمْتُ هَذَا الْحَصَنَ عَلَى
 فُاقُوْنَتِي
 وَانْتَشَلْتُ رَوْحِي مِنْ بَرْدِ طَمَائِنَتِهَا
 جَلَسْتُ بِجَوَارِي
 وَالتَّصَلُّتُ بِي
 اخَذْتُ تَعَبْتُ فِي اَشْيَائِي
 وَتَحِيلَ عَلَيَّ
 اِلَى اَنْ سَمِلْتَنِي بِسُفْرَتِهَا
 فَارَاحَتْ اُورَاقِي
 وَقَصَاصَاتِ قِصَائِكَ كَانَتْ حَوَالِي
 فَتَحْتُ لِي بَابَ مَدِينَتِهَا
 فَاِذَا بِعِدَائِكَ غَنَامٍ
 فِيهَا جَدُلُ مَاءٍ
 وَلِهَاجِكُمْ مِمَّا لَمْ اَرْ مِنْ قَبْلُ
 وَظَلْتُ تَطْلَعُنِي مِنْ تَوْبَتِهَا مَا لَدَّ
 وَمِنْ تَبَيُّنِهَا
 وَتَجُودَ عَلَى بَمَاءٍ

من زيقونِ الروح مضامِ
تشرّب منه وتسقيني
حتى لما صبت آخر قطراتِ
من قنيتها
أخذت بيدي نهر الجدولِ
عزّيتي وعزّت
وجعلنا نراقص فوق الشبّ مما
ثم نزلنا الماءَ
سبحنا فيه معا
وخرجنا واستلقينا فوق العشبِ
تفوح طيب من ياقوتها
وترف على نسائم من طيبتها
فنفثت..
وحين صحت نظرتُ
فلم أَر غير رلوف الكتب للسماءِ
وغير الأوراق الصفراءِ
وغير قصاصات قصائد كانت حوّلِي
قلت: فيا زيكى
من القاني في هذا السجن الملقص؟
ومن يرجع بي من هوّة هذا العلم المحض
إلى نشوة كيلوتها؟!

حكمة

حلوةً مبيتى فى النهارين
متخذاً أهيتى
مرةً نظرتى فى الألفاين
مكتشفاً هييتى

حلوةً مرةً واقفتى
وأنا استكشفت الجوارح أسرارها
فتناجزنى كلُّ جارحةٍ
بالذى عندها

أه لا حلوةً حين لا مرةً شفتى
وأنا استمدُّ الفرائح من لغةٍ بخسةٍ
فتناهنى كلُّ فاتحةٍ
والتي بعدها

هل ترى ستكون جُرْأيةً وثبتى
وأنا أتمين من كلِّ سائفةٍ ضلها؟
ثم أجهل من كلِّ فرجين زوجاً
ومن كلِّ زوجين قوجاً

لِيُنْشَأَ شَعْبٌ
وَلتَنْشَبَ حَرْبٌ
وَيَبْدَأَ عَصْرٌ جَلِيدٌ
يَكُونُ لِلْمُفِيتَى حَدُّهَا!

إِنهَا الْآنَ جَاهِزَةٌ حَكْمَتِي:
تَطْعُنُ الْأَرْضُ أَوْلَادَهَا
حِينَ لَا يَسْتَطِيعُونَ، لَكِنْ يُطْلَعُونَ
يُحْطَنُونَ هَامَاتِهِمْ
لَا يَصِيرُونَ أُنْدَادَهَا

نَهَايَة

إِنْ مَا لَا يَنْتَهَى
فِي أَنْتَهَى
خَيْرٌ مَا أَفْعَلُهُ
أَنْ
أَتْرَكَ
الرَّدْحَ
لِحِمَا مَوْتِهَا

كمال نشأت

يشار من حين لآخر نزاع حول التجاوز وريادة بعض
الإنجازات بين جيل السبعينيات، والجيل الأخير الذي
يطلقون عليه جيل الثمانينيات، وهو جيل لم تستقر له
ملامح ثابتة كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب، وإن
كان مع اعتزاله هذا قد كتب عنهم محللاً بعض شعرهم
في مقال عنوانه (الإباحة والتصريح) نشره في مجلة
إبداع (عدد يوليو ١٩٩٤ ص ٧٨).. فهو يقول:

(لا شك أن الخطاب الشعري الثمانيني ما زال في
مرحلة مبكرة لكي نستخلص ظواهره الشعرية، ومن ثم
يأتي القول بدخوله دائرة التجريب، وفي دائرة تخطتها
قبله أجيال شعرية متلاحقة حتى استقر خطابها الشعري
في أفق الانهائي فانتقلت عنه صفة التجريب، وأمكن
الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة كما أمكن تحديد
خط إبداعها..).

وفي العدد نفسه من مجلة إبداع (ص ١٦ وما بعدها)
كتب حسن مظهر عن جيل الثمانينيات بعد أن أبدى
تخوفه من مستقبل الشعر (على أيدي هذا الجيل عندما
سيتكون الساحة قد خلت تقريباً لهذا الجيل من شباب
الشعراء الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير
إلا في عناوينها، ولا تتبدل إلا في أسماء شعرائها..).

وهو بعد ذلك يعطى ضمتهم، وضالة ثقافتهم برسم
صورة للفترة التي نشأوا فيها فقال:

(إذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة
ورداء المناخ، كان علينا أن نعيد النظر في أمرنا كله قبل
أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه.

لقد نشأ هذا الجيل وترى وتعلم في ظل أوضاع
متروية تقتل الإبداع، وتند الخيال، فمعلموه في المدرسة

شعر الحياة اليومية

لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقاً أو كتابة، أما في البيت والشارع فهو لا يسمح إلا ما تبته أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن مابط ولغة ركيكة، فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعرجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة العكاترة إلى تجار مذكرات، ومقاولي دروس خصوصية، وطلاب مقاصب، لا يتركون أماكنهم إلا إذا أورتوها بنيتهم أو معارفهم أو أشياءهم، وإذا كان هذا المناخ معادياً للعلم، فهو قبل ذلك معاد للغة لأن اللغة ليست هي القالب الذي نصب فيه الأفكار ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل الغالب بأخر دون أن يتغير في الأمر شيء، بل هي نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالَت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة، وما دامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا أن نند أن نشكر ندرة العلماء المتكرين وقلة الأبناء المجهدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع، هما في النهاية من هوان اللغة، وإلا فلنبحث عما يعرفه المسنولون والكتبة في الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصووس الكتب والبحوث من أساندة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أي منهم باللغة قد لا تزيد إلا شللاً عن معرفة بائع الخضروات) ويوصل إلى تحديد الأسباب فيما يأخذ على الثمانينيين فيستطرد قائلاً:

(أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهظ وأثامنا ألدح حين اخترنا أن تلقى على مسامح هذا الجيل بأصداه طائفة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة، وتشوير النص، ونفى الوزن، وهي شعارات إن لم يفهمها نصيبها من الحماسة واللموح الزائد، فقد فاتها، التحقق الفعلي في الأغلب حيث لم يتفجر غير نثار من فقاعات

الهواء، وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين، فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدي إلى الانقياد الأعمى ليرد عنا أخلاقنا ما ريدناه عن أسلافنا ولكن بمغالاتة تقتضيها طبيعة التضخم في رجع الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضاً إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها، أي إلى إبطال الشعر والفكر وشسوى مظاهر الإبداع الشفافي في نهاية الأمر...^(١)

إن جيل الثمانينيات ينسب إلى نفسه - دون جيل السبعينيات - ريادته في التعامل مع حقائق الحياة اليومية وفناتها كما ادعى واحد منهم في مقال نشر في «مجلة الثقافة الجديدة»، فقد تباهى بكتابة جيله لمقصيدة قوامها (إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة) وهو يقول شرحاً لذلك:

(التداولية - كما يراها البعض - تلغي الرؤية الشعرية بإسقاطها على تفاصيل يومية مخيضة، وكسر الإيهام الشعري باستحضار مفردات خاصة جداً، وأنا في الحقيقة ارتاح لهذا التجديد، إذ إنه يضعنا على سمة ربما تعد أبرز سمات الخطاب الثماني (كذا) أعلى بذلك «إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة، ففي الوصف نجد شعراء الثمانينيات ينجحون إلى وصف المشهد من الخارج باستخدام اللفاظ تداولية، لا تبدر غريبة على أذن القارئ مما يخلف من حدة التراكيب المجازية المطروحة في النص الثماني...^(٢)

إن كاتب هذا الكلام يجهل حركة التجديد في الشعر المصري الحديث على سرب زمنها، وذلك ابتداء من

هولاجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع الشعر، لأنه حياة، وموضوع للحياة، وعلى هذا الوجه يرى (عابر سبيل) شعراً في كل مكان إذا أراد أن يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم، وفي النكات المروضة، وفي السيارة التي تصيب من أدوات المنيشة اليهودية ولا تصيب من دواعي الفن، والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعر، صالح للتعبير...^(٤)

وهكذا مهد العقاد لشعر الحياة اليبمية في وقت كان الاعتقاد السائد أن فئات الحياة - كما أصماها الدكتور محمد مفلح - ليست موضوعاً للشعر، فضلاً عن نمائجه التطبيقية التي نشرها بالبيان نفسه (عابر سبيل)، وذلك قبل أن يبذل الكاتب الشاب بسنوات طويلة، وسنذكر عناوين بعض قصائده للبيان ليعرف كاتبنا المتحمس الذي يجهل حركة التجديد الشعري المصري أن جيل الثمانينيات ليس مبتدع هذا الاتجاه فليس له أن يقول (وأنا في الحقيقة أرتاح لهذا (التجديد) إذ أنه يضمننا على سعة ريعاً تعد أبرز سمات الخطاب الثمانيني)...^(٥)

وفرج مطران أول من التفت إلى فئات الحياة بتأثير من اطلاعه على الشعر الفرنسي، فقصيده في فلجان القدوة كانت فحواً جديداً، وقد كتب عنها أبو شادي مقالاً قال فيه إن مطران (استخرج من آتفه الموضوعات أجل الحقائق)^(٦) وهو يكتب قصيدة (نصيحة) وجهها إلى حسنة أهملت زينتها بدعوى مرض وهمي، كما كتب (المرأة للناظرة أو عين الأم) وهي صورة لفئة أراها في

العقاد وشكري والمازني (مدرسة البيان) و (مدرسة أبوللو) وعلى رأسها أبو شادي فقد أجاد كل من هؤلاء وتلاميذهم في الترجمة عن البيت والعصر، وكان أغلب معاصريهم يعيشون بوجودهم وتكبرهم في الجزيرة العربية بشعرها القديم، فكان على دعاة الحداثة ابتداء من العقاد وشكري والمازني أن يقدموا النموذج الجديد مع الحالات التي تندد بالتخلف الشعري الذي يقوم على الانغلاق، وعدم متابعة العصر، وفي الوقت نفسه حاولوا بالقدر الذي يستطيعون أن يقدموا الجديد ليكونوا صابحين مع أنفسهم وعصرهم وبيئتهم، وأطلع الكاتب الشاب على تطور الشعر المصري الحديث لعرف أن هناك شعراء سبقوا جيله بلجيا، تناولوا شعر الحياة اليبمية في وقت كان لا يجرؤ الشاعر المحافظ فيه على ذكر كلمة (سيارة) في قصيدته... وأمامنا بيت شوقي الذي يري في أم المحسنين والذي يقول فيه:

ولمسه (الهرج) فيها سعة

تسلياً ليرام المحسنين

ويكفي أن نشير إلى عناوين بعض قصائد: مطران و أبي شادي في هذا المجال، فمن قصائد مطران الحداثية والرائدة قصيدة بعنوان (العالم الصغير مرآة العالم الكبير)^(٧)، وقد تناول فيها فئجان شهوة وهذه القصيدة تحطم قانوناً كان سائداً يزعم أن هناك موضوعاً للشعر وأخر لا يتناول إلا الترت، فقد قسموا التجارب إلى شعرية وغير شعرية، وقد رد للعقاد على ذلك في مقدمة ديوانه (عابر سبيل) بقرء على هذه الأغلوطة الضائعة، قال (كل ما نطلع عليه من إحساننا، ونقيض عليه من خيالنا، ويتخلله بوعينا، وتبث فيه من

حديقة الحيوانات بالجيزة تعدل شعر رأسها وهي تنظر في عين أمها^(٧).

ويتابع أبو شادي خطى أستاذة مطران، فيكتب في ديوانه (وطن الفراعنة) الصادر عام ١٩٣٦ عن طيالي ومضنان - من ٣٥، ورأس البصر من ٣٣ وفي ديوانه (الضحلة) الصادر عام ١٩٣٢ يكتب عن ثوب محبوبته من ٨٠ وعن الذهاب إلى الكنيسة يوم الأحد من ٢٠، وعن صوت في التلويح من ٢٠، وعن الراديو صائد النغم من ٤٠، وعن مجهره وهيكلة العظمى من ٧٦، وعن المحكمة الشرعية وما يدور فيها من ٥٤، وعن قطار البصر من ١٠٩، ويكتب عن لولجته من ١٢٥، وعن غليونه في ديوان «أشبه وظلال» من ٩٣، وأخيراً يكتب قصيدة بعنوان «في مولد السيدة زينب» نشرت في (المختب من شعر أبي شادي - من ٢٦)، هذه عناوين لقصائد ذكرتها دون تعدد أختيارات، فلايلي شادي في هذا الاتجاه شعر كثير.

أما العقائد فقد أصدر ديوان (عابر سبيل) عام ١٩٣٧، وقد مرت بنا الفقرة التي قدم فيها لشعر الحياة اليومية ممثلاً في قصائد الديوان، ورد فيها على الرأي الشائع الذي كان يلوكه المحافظون من أن هناك موضوعات يتناولها الشعر وموضوعات يترفع عنها لأنها من حقائق الحياة اليومية التافهة التي لا تصلح أن تكون تجربة قصيدة، ومن قصائد الديوان التي ناقض فيها هذا الرأي القصائد التالية:

(بيت يتكلم من ١١) و(أمام قصص الجيبون من ٢٤) و(أصداء الشاعرة ومصر السرعة من ٢٦) و(عسكري المرور من ٢٨) و(الفنادق من ٢٠) و(بعد صلاة الجمعة

من ٢٢) و(قطار عابور من ٢٤) و(المصرف من ٣٧) و(كواء للحياب من ٣٩) و(مبلغ البكاكين من ٤٦) و(النازل في الصيف والشتاء من ٤٩)، أما عبد الرحمن شكري فترى في ديوانه الصادر عام ١٩١٣ قصيدة عن (الزوجة المهجورة تعالج السحر من ٧٥) وأخرى عنوانها (في دقة قديمة ملقاة على شاطئ البحر من ٦٢)، ويتلقى الوديعه جيل الخمسينيات والستينيات الذي كان أكثر اهتماماً بهذا الاتجاه لأن تضاريس الحياة في هذين العقدتين هي التي فرضته، فكانت الواقعية الرومانسية التي تبعت تلقائياً من المناخ الثوري الشعبي الذي أثارته ثورة ٢٣ يوليو، فكان شمسراء هذين العقدين أبناء المتغيرات الجديدة التي مست للشعب المصري والشعب العربي عامة وفي ظل هذا المناخ كتب عبد الصبور (شقق زهران)، وأن أخرج هذا من ذكر قصيدتي (نامت نهاد)، قد كانت القصيدتان من أشهر قصائد شعر التفعيلة، وكان الدكتور محمد منصور يشير إليهما بكثرة في مجال الرد على المحافظين الذين يستكبرون الشكل التفعيلي الجديد، وقد استفاد على أيدي هذا الجيل شعر الحقائق اليومية وفتاتها وكان أغلبه حول الفلاحين والريف والبسطاء من الناس عامة وحياتهم البائسة.

هذا غير مساهمتهم للثورة التحررية الشعبية، وقد حمل هذه الأمانة جيل من الشعراء هم الرعيل الأول الذي وفد أقدام قصيدة التفعيلة على اختلاف في الظهور في الساحة الشعرية تبعاً لاختلاف أعمارهم ومنهم:

صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطي حجازي وحسن فتح الباب و عبد المنعم عواد يوسف و فوزي العنتيل و محمد الفيتوري

و. محمد. الجيجار. و. كامل. أيوب. و. محمد. مهويز. و. سعيد. و. كيلاني. و. صمد. و. كمال. نشأت. وغيرهم. على أننا ونحن نناقش قضية شعر الحياة اليومية التي يدعي الكاتب اللباني أن جيله هو الذي كتب فيها قبل غيره خاصة قبل (جيل السبعينيات) للصباسبية بين الجيلين، لا نفعل الإشارة إلى النقص الثقافي المصيب في عدم الدراية بحركة التجديد في الشعر المصري الحديث، والشاعر أو الكاتب الذي يجهل الشعر الذي قيل قبل جيله بمقدور قليلة يفرض نفسه، وإذا كان جهله بالشعر القريب منه وقائلاً هو الذين مهّدوا له الدرب فهو بلا شك لا يقرأ شعر التراث، ومع ذلك فالواحد منهم يتحدث في ثقة عجيبة ويصدر أحكاماً لا نصيب لها من الصحة وهو مطمئن الضمير، ويزيد الأمر شفاعاً حين ننظر في الشعر الذي يذكره والذي على أساسه - أصدر أحكامه الشاذة المخطئة، وسنرى نوعية هذا الشعر وما فيه من ضعف وركاكة وتمزق وبعد عن حرم الشعر.. هذا الفن العظيم..

يقول الكاتب ذاكرة بعض النماذج التي اعتمد عليها:
(فنى مقطع مثل (ما الذي سوف يحدث؟.. لن يتعمل المترو.. لن ينقطع التيار أو تقسد المراوح، لن تنهوى قيمة الجنين.. إلخ)^(٨).

وعلى الرغم من أن هذه السطور لا تملك ذرة من الشعاعية إذ إنها سود إلى اسميات (المترو - المراوح - تنهوى الجنين). فإن كاتب المقال يسبغ عليها أشياء لا يتصورها عقل إنسان، إنه يحلل هذه السطور من وجهة نظره فيقول (يستحضر الشاعر على منصور مثليه من خلال استنساخ (ما الذي سوف يحدث ينسحب أثرها

الإنشائي على بقية المقطع حيث يبقى المتلقى في حالة استنساخ ومراجعة لجموعة الجمل التي تبدو إجابات لذلك الاستنساخ المتصور للقصيدة، ومن خلال التداخل بين الأكثر الإنشائي وإجاباته المطروحة، ومن ثم (عملية إعادة ترتيب العالم)^(٩) التي يقوم بها المتلقى أثناء مراجعة الأثر الإنشائي المطرح (كذا)، تتولد شعورية المقطع المنسحبة على القصيدة ككل...^(١٠).

وواضح أن هذا الكلام من القوالب المطفوفة الجاهزة التي تدخل في العموميات، ولا تنطبق أبداً على المترو والمراوح وتدهور الجنين وفي الأشياء التي ستفرض على المتلقى (عملية إعادة ترتيب العالم) كما يقول:

إن العيب هنا ليس في تضلّع اللهجة الشعرية أو التقنية فالمسألة ليست فردية، ولو كانت كذلك ما اهتمنا بنقاشها، وإنما هي رؤية مشوشة ومظلوطة استحوذت على جيل كامل من شباب الشعراء، فعلى هذا النقد مطرد، والنماذج الشعرية التي تذكر مسميات في سرد آلي تقريري كما مر بدأ ليست ظاهرة فردية، فما هو شاعر آخر يقول:

البهت الطين

الجهانة في الأعياد

القابلة تقرأ مخطوط يديه

غريوت. وصريته متحزبان

في المرسى تكتشفه وبقية أنها تلد للحفا^(١١)

ومن هذا القليل الذي يسرد الأشياء سرّاً، أياً يفتقد روح الشعر قول عبد المقصود عبد الكريم:

هبطت شجرة الميتة

طرحته في ربح غير طيبة

كشاعر يطرح لوراته فريفة

كللمه تمضه سيدة

والخادمة

إذا غابت السيدة أو انتحرت

تستعبده المخالفة الضئيلة

إيجار الشقة - مدرسة البنات - الهداء - الصندوق -

تذكرة الأنوبيس - كوب الشاي.. إلخ..

هذا نموذج آخر من هذا (الشعر) الذي يتناول الواقع

اليومي في تفاصيله الصغيرة:

نلتقيه في الباص

في مقهى أم كلثوم

نقرأ الأدمعيل

من سور الأمريكية

والقرآن

في الزهر والحسين (١٢)

وهكذا تتوالى هذه الركائز في الفكر والتمبير في صورة سرديّة آلية تقريبية مباهرة لاقن فيها على الإطلاق.

والملاحظ من خلال النماذج الكثيرة التي قرأتها، وعلى الأقل من خلال النماذج التي مررت بها في الصفحات السابقة أن شعراء الثمانينيات في مجال الكتابة الشعرية عن الحياة اليومية ومفرداتها البسيطة يقدون أنفسهم فيما أشرنا إليه من ناحية التكتيك، فكلمهم بلا استثناء يذكرون أشياء في تتابع تقريبي فج هو أبعد

ما يكون عن فن الشعر، فالقصيدة لا تتكون من ذكر أشياء وكان الشاعر ضابط شرطة يتذكر حقائق متعاقبة في محضر!

ولعل القصيدة النثرية التالية تؤكد هذه الظاهرة:

ملحقة سكرواحدة

كوبان في اليوم على الأكثر

لا يملو على الإطلاق

جراند الصباح سكروية

شربية خضار على الهداء

وقطعة لحم باردة

هذا يسمى سوريه

هذا كوبك التاني

هكذا ذكرته الخادمة

تلته التي يضايقه منها

عدم اعتناها بالكتبه

وحفظها الشديد حين تصبح البلاط إلخ (١٣)

والعجيب الشأن هو أنه على تفاهة هذه السطور التي يظن كاتبوها أنها شعر والتي كونت هي وغيرها وما أثاره حولها نقاد من المعينة التي مررت بها ملأاً شعرياً كاملاً يضم هذا الكلام تنفسه مجلة الثقافة في عددها الصادر في فبراير ١٩٩٤.. ويزيد العجب حين نرى شاباً منهم يقدم الملف يدعى عريضة لم يقلها من أحدنا تيارات جديدة في الأدب.. إنه يقول عن نفسه وعن جيله مقترفاً:

(على أصابعنا تجلس المصرية، ويحبرها ثلوث للعالم...) (١٤)

إنه يكون العالم بالسطور التي مرت بنا، ونحن نلتصق له العنبر ذلك أنه يرى في هذه السطور غير ما يراه الآخرون، من هنا كان حماسه الزائد حين يتحدث عن زملائه وشعرهم فيقول:

(في الشعر تحاول القصيدة الآن أن ترى العالم بعيون جديدة، أن تمسه بحواس رغبة، تؤخذ بامتلاك مدحش للحظة للكان - إذا صبح التعبير - والتعبير عن الهم الإنساني بشفرة الكلام لا بشفرة الأيديولوجيا أو الاعتصام بمقولات دوجماتيقية بالونية، أصبحت القصيدة جزءاً عضوياً من الكلام الإنساني.. دخلت في نسجها، وكسرت الحواجز المتوهمة بين فعل الشعرية وفعل الحياة ذاتة في حرية غير مشروطة بقيد سوى الإبداع...) (١٩)

ولطبعي ألا ينتهي كلام الناقد الشاب بسلام فلا بد من (تحبيشة) من الشتيمة كالعاداة

هناك مقال آخر بعنوان (بلاغة التفصيل اليومية - قراءة في شعر إبراهيم داود) (٢٠) نسب فيه كاتبه إلى صديقه الشاعر أنه تخطى الشعراء السبعينيين.. يقول:

(وتتأملت أمواج التجارب كما دخل المشهد الشعري - ملجأً - مجموعة من الشعراء المسكونين بهم الإبداع الغاير، والتمايز الخاص، ومع منتصف الثمانينيات تحددت توجهات بعض هؤلاء الشعراء الثنائيين طموحاً إلى تميز حقيقي عن التجارب الصدائية السالفة، والمجاورة وتجريه إبراهيم داود واحدة من هذه المحاولات الجادة لجيلنا، بل أحد المشاريع الخاصة داخل النسيج الحدائي الحقيقي الصاعد...) (٢١)

وتبحث في المقال عن الشعر الذي تجاوز فيه أصحابه الشعراء الذين جاءوا بلهيم فلا تجد شيئاً تطبق عليه هذه الصاوي العريضة التي يكرها أبو تمحلت، فكتابتنا الثماني يبريد النغمة للحماسية المبالغة التي استمعتنا إليها من قبل، وبمضمون المثلين واحد، والأمال الكثيرة المطروحة تظل أمالاً دون أن تقترب من أي نص ومحوها العتيد هو قلوبهم إنهم اجتازوا الشعراء السبعينيين مما يضي بصراع مرير بين أجيال المدالة، وقد سبقت الإشارة إلى دور مدرسة الديوان وخاصة العقاد في ديوانه (عابر سبيل) وشكري وأبو شادي في هذا المجال، ولكن كاتبنا الجديد لا يعرف - مثل زميله السابق - شيئاً عن حركات التجديد القريبية زمنياً من قبله، مما يدل على أنه لا يقرأ ولا يزد نفسه بمسيلة مطروحات عن المركبات للتجديدية في الشعر للصري الحديث لقد اكتفى بما عرفه عن أدونيس ونظريات أدونيس وشعر أدونيس فلمصيح كل كلامه وشعره ترينيداً لجمال ومصالحات «التجاوز» - اكتشف الصولي -

تطوير النص - التجريب - فضاء الكتابة .. إلخ..

وما هو يرجع ليسوع في أحكامه حتى وصلت إلى درجة تجاوزت حدود الجمالة في الكتابة عن صديق شاعر، فهل الأبيات التالية التي ذكرها في مقاله والتي قال عنها:

(أعتقد أن شعرية إبراهيم داود لا تختلف بالأشياء الحميمة، والتفاصيل اليومية بوصفها أدوات وعناصر واقعية، وإنما بوصفها الكشفي للصولي الداخلي الذي يكون، فالأشياء هنا ليست خلفية لإثبات هذا الواقع، والتعبير عن نبغها، وإنما بوصفها وسيلة لكشف الآخرين) (٢٢)

أقول هل تنطبق كل هذه الأحكام المحفوظة على
الآبيات المترجمة التالية التي منحها كل هذه الامتيازات:

بيتة يغير جلده ليل
ولفت بجاهد - راكضاً - كى يلحق
المعدو الأخير

وبهودة صبحناح يانه اللوقت
وشعوبه امرأة جعج مع الرزاد
سالمه

شربته غليظاً دافئاً
واستعجته بلد

على نفس الطباع
قالته لنا فى الأفق جنتنا
ولنا بلابل فى فوق سطح البيت
ولنا الحضر المستقر ونهرنا

.....
وتعسست له المصبرة
فى عقيبها
وغنته فى عهد - وبشتة (١٩).

أى هذه الآبيات شعرية لا تحتل بالأشياء الحميمة
والتفاصيل اليومية بوصفها أدوات وعناصر واقعية،
وإنما بوصفها الكشفي الصوفي الداخلى..؟
ثم هذه الآبيات التي تستعلن بالركاكة وتواضع
المضمون:

عندما تفتح الباب وتدخل
عندما تعثر بالضيقة

عندما تلفت والمعين
عندما يفرج الكلى وتبصر وهيداً

عندما ينفذ التبع
عندما تتذكر وجهك عبيداً
عندما تشتبه أى شيء

دع المذيع مفعولاً (٢٠)

ولكنها على أية حال اقرب إلى القبول من أبيات لا
أدرى إن كان صاحبها يعد من الثمانيين أم لا، وهي
محاولة أراحت أن تكون شعراً جاداً فأصبحت شعراً
فكاهياً دون قصد:

ويشوق عقله الظمان
لا القر له ريثاً

فأسكن فى منارل مرة
أعلم السير المبرور... والفسيل
أعلق الصور القبيحة

أفلق الشبان
أعرف كيلة يكتسه الطبع
وكيف تفرغ الصحائف أسره
تقطبه - هتة سكنى - البطاطس
كيلة لم تجرب
لانى لم أسن أساب السكين
لم لم تمرر الرزيلة (٢١).

هذا لابد أن نقول - وهو شىء بديهي - أن شعر الحياة
اليومية ليس مجرد ذكر أشياء من الواقع اليومي المألوف
مثل (البطاطس) التي لم تجرب من السكين والشاعر

لا يدري سبباً لذلك هل لأنه لم يسكن أمامها - كما يقول - أم لأنها (لم تعرف الرقيا)!

وبالله عليكم وعلينا جميعاً ألا يقصد هذا الكلام الدراق أمة بحالها..!

إن الذوق المصفى، والمهبة الشاعرية، يقفان وراء التقاط فنان الواقع اليرمي، وتكوين معمار فني تتنمى فيه أشياء مألوفة، بسيطة، عادية، ولكنها في ترابطها تشكل لوحة ثرية.

أمامي الآن أبيات ثرية جميلة لشاعر من جيل الحداثة قلما يقع في طوقها العجبة هو محمد هويد أبو سعدة والأيات تصف شارباً وقد أقبل الليل:

عندما تسكن الرُّجُل

وتجيب الأسفلت للشمس

فبدأ النواخذ المضادة

فرد الحوار

لا يلاحظ ذلك

سوى الأشجار المرفقة

وهي تتمتع فرد المنة

بـرجل

من بقايا إنوار

وهناك قصيدة لمعدي يوسف وهي في أساسها اقتناص منظر يتكرر يومياً في حياة الناس، ويتكراره اكتسب ألفة روتينية قد لا تلفت إلا نظر الشاعر الذي فتح قلبه للحياة، وأدار عينه فيما حوله فلا تفوته حتى الأشياء الصغيرة التي تبدو للنظر المسطحي تافهة...

إن الشاعر يرى مصفراً يحط على غصن ويعد برمة يقف إلى جواره مصفور ثان فيعيل الغصن، ويحيى ثالث ليقلب بجوار المصفورين الآخرين فيتحرك الغصن بسرعة نازلاً في اتجاه الأرض لثقل العصافير الثلاثة...

إنه منظر - كما سبق القول - يقع أمام أعيننا كثيراً فلا يشير انتباهاً، ولكنه يجذب نظر الشاعر الذي ينهض الصورة المرئية بيتت فيه لتساع الكون كله، يقول سمي:

هذا الصباح أبصرته للمرة الأولى مصفورا

كانت على ساق دقيقة لينة لدة صفراء

نبته يتزعم بها الفندق البحري

المصفور ينظف نفسه

الساق تبت

مصفور فان يات

الساق صلب

الساق تصجد لمطرفة

فجأة ربططفة واحدة تطير المصافير الثلاثة

ببتدة عن الفندق البحري

وهتة المصير لترقص آلات المصافير^(٣).

هذا هو شعر التجريد المتمثلة، والمهبة المقتدرة، عثرنا عليه بمصادفة للقراءة دون قصد اختيار، ولم نقراً لأصحابه ما قاله واحد من الثعالبين (تحتاج المسألة إلى إسقاط أصنام ثقافية عفا عليها الزمن، ستسقط عاجلاً أو آجلاً، طواعية، ولو بفعل الزمن، لا لتصعد أصنام جديدة، ولكن ليتقلص الجميع هواء انقي)^(٣).

ولو تواضع هؤلاء الشباب قليلاً، وعرفوا مواضع أقدامهم، واتبعوا أنفسهم في تحصيل ثقافة تنفعهم،

وأخلصوا للشعر، واحترمو من سبقهم وهم أساتذتهم الذين شقوا لهم الدرب، لتغير حالهم، فالشعر لا يعطى نفسه إلا للارواح المصافية، التي تملك قدرة الحب والمطاء والاعتراف بالجميل، وما أتيل الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي قال في حفل تكريم الشاعر الكلاسيكي (أبو سلمى):

(أنت الجذع الذي بُذبت عليه أغاني) (٢٤).

إن الإبداع ليس ميدان حربي ولا مباراة في حمل الأثقال، وما المبدع الحق إلا شجرة شبارك في تكوينها من سيقوه. والسؤال الواجب هنا هو: هل محاولة الرجوع إلى البساطة الألفية في (النقاط فئات الحياة)، واليعد عن تدخل المجازات، وبهولونية التشكيل اللغوي الفارع من أي مضمون، واللعب بدلالات اللفاظ إلى حد الفموض المنكم الذي شكى منه كبار النقاد الذين يتعاطفون مع

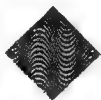
الهوامش:

- (١) مجلة «إبداع» - يناير ١٩٩٤ - ص ٧٧.
- (٢) مجلة «الثقافة الجديدة» ص ٢٣ - عدد فبراير ١٩٩٤.
- (٣) ديوان مهران - ج ١ - ص ١٥٥.
- (٤) ديوان «غابر سبيل» ص ٤ وما بعدها.
- (٥) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٣.
- (٦) أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - د. كمال نشأت - ص ٢٤٧.
- (٧) ديوان مهران - ج ١ - ص ١٩.
- (٨) «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٧٤.
- (٩) يلح السريديين الفرنسيين في تغيير العالم في تربية بتأثير شعرهم وإدراك ريد اليونيس لشعار وثقته متأخروا فلستعت مساهمة.
- (١٠) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٤.
- (١١) مجلة «القاهرة» ديسمبر ١٩٩٢ - ص ١٦٦.
- (١٢) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢١.

شعر الصداقة.. أقول هل محاولة الرجوع إلى هذه البساطة الألفية قد تمت بعد أن رأى الجيل الحداثي الأخير (جيل الثمانينيات) نتيجة التجربة الحداثية التي استمرت ٢٥ عاماً، ومع ذلك لم تستطع أن تقدم قصيدة واحدة يُجمع النقاد ومتنوق الشعر على قراءتها ونبوغها مثلاً حدث مع الشماطي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب)، أو قصيدة بحر السياب (أنشودة المطر)، أو إلياس أبو شبكة في (سديم)، أو ميخائيل نعيمة في (أخي) إلخ... أم أن حركة الحداثة ما زالت في دور التجريب على الرغم من اعتراف الدكتور محمد عبيد المطلب بأن جيل السبعينيات قد انتهى من هذه الرحلة وأن خطابه الشعري قد استقر فأمكن الكثف عن خواصه المرافقة والموافقة كما أمكن تحديد خط إبداعه (٢٥).

- (١٣) مجلة «الثقافة الجديدة» يونيو ١٩٩٣ - ص ٤١.
- (١٤) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢١.
- (١٥) للمصدر السابق - ص ٢٧.
- (١٦) مجلة (آداب وثقافة) مايو ١٩٩٢ - ص ١٣٢.
- (١٧) للمصدر السابق - ص ١٣٣.
- (١٨) للمصدر السابق - الصفحة لثلاث.
- (١٩) للمصدر السابق مايو ١٩٩٢ - ص ١٣٣.
- (٢٠) أدب وثقافة - مايو ١٩٩٢ - ص ١٣٤.
- (٢١) ديوان «من سيمفونية العشق» ص ١١٠ - فوزي خضر.
- (٢٢) مجلة «الشعر» يوليو ١٩٩٥ - ص ٤٢.
- (٢٣) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٢.
- (٢٤) مجلة (فصول) - المحدثان الأول والثاني - أكتوبر ١٩٨٦.
- (٢٥) مجلة «إبداع» - يناير ١٩٩٤ - مقال (الإباحة والتحرير) - ص ٧٨.

كلنا التقطنا سنارة الموشح



عكس الشرق

انقلب على عقبيه وامش عكس الشرق
هذه اللؤلؤة المبرقة من شعرك
اسفلتها الحيل.

تراب فان

هرتني إلى الإجابات فلو دعيتها سيوى
معهد المسرح خال من اللغنين
في آخر المشهد كان ناثر يمحى
والأكاديمية مقبرة من القسم الحرق
قلت: ما الطف هذه الشمائل
والتفت: فإذا الزراعة على جبين منصورة
طاب الوقت
وتسلطن الطائر الأسود.

أشركتُ أمي

هل تذكرينَ جعلَ الجِزَازاتِ أمِزُجَةً؟
كُتُّ تحتِ أصابعِ القمَينِ استَثيرَ عَشيْقَ وأُكِدُ:
تُ أَحْتَمِلُ،
لم يكنْ خَلْفَ المَلَاماتِ غَيرُ رَاطَمٍ،
وأنا صاحِبُ تَخلِيدِ الشَّفَرَتَينِ في شَريحَةٍ:
وَيُكَلِّمُ الفُجُورَ وَالخَطَا،
في مَلِكِكَ اللَفرِ أَشْرَكتُ أُمي،
وفي صَبيحَةٍ رَفَعَتْ عَنكَ نَعمَةُ التَّالِثِ.

كالخريت

منذ ٧٢ يَوايِرُ وأنا ألَهِتُ كَالخَريتِ،
كان الصَباحُ أَسودَ،
وايَضاؤُ الشَّمَلَةِ البَيضِماءِ أَسودَ،
من هَنا: سَقَطَ النُورُ ولَمَّا تَقَمَّ حَلَبِيَّةُ:
فَكيفَ ثَلثُ منذَ عامينَ:
لَم أَدِهرُ حَبيبَتِكَ بِالمَناجِيزِ
والمَناجِزِ مَمشُوقَةٍ بِالمُخفِراتِ.

مستقبل

سَتيجِي، في الثَانيةِ عَشرةَ،
سَتيحِي من اللُحْجَةِ واضطَرابِ الِهمَومِ،
سَتيشُكو من الغَيبِيبِينَ وجماعَةِ الخُصَمِ،
لَكنني سَتيشاركُ النَافِريَينَ بِدِجَالَةِ التَهورِ،
واقْرأ طالِحَ البَيكِواتِ.

الحائط الرابع

من هنا: رَوَيْتَ للجِماعَةِ عن ضِياعِ الحِرَّةِ،
وعن مساوِماتِ التَّشخيصِ والأُسْرِيةِ،
تَكَلَّمَ صاحِبِي عن خِصائِمِ النُّجومِ،
وتكَلَّمْتُ عن هَوَاسِ اللَّذَّةِ وتَخالُلِ النُّقباءِ،
من هنا: عادتُ تَحكى عن اسكَنْدِريةِ،
وأمُّها التي تَرَكَّها مَريضةً في الاستِعلاماتِ،
وانتِزَعَتِ النَّفْطَ
مَرَّتْ سَريعاً على النَّفْسِ وانحَرَفَتْ إلى الشَّافَةِ،
قالَ رَجُلٌ على الطَّوارِ: يا زَمانَ الرِّصْلِ،
فالقَتِ فِكرَةً عن الحائِطِ الرَّابِعِ والثَّارِ،
من هنا: اسْتَمَرَّتْ مَكانُ الدُّلَّاءِ.

ساعة الجامعة

تَكرِهَ للجِوارِ والفِلاماتِ،
ها هي ذاكَرَةُ الفَنى في المُقَرَّباتِ تصمُحُ:
ظَهَرَ أَنتَ على الكاتِبِ المِصرِيِّ،
الثَّورَةُ المَعلُلةُ في سَاعةِ الجامعةِ
بِدايَاتُ: شَيعَ عَينَ راءِ،
مازَها لا يَزالُ بَينَ ساقِي،
لَكنْ هَذه السَّيِّدةُ الَّتِي تَلتَوِي في مَقْصُورةِ المَظَلِّياتِ:
أَكْثُوبَةُ،
فَكيفَ قَلَّتْ في صَحراءِ الأَصابعِ:
فَخَذَكَ على الدُّمُتِ اسْتَوِي؟

والنُصْتُ مرشوشٌ يَطْفُمُ الظِّلَّ،
والظِّلُّ أَسود،
مثلاً كان الصبّاحُ أَسودَ،
وابيضاضُ الظِّلَّةِ البيضاءِ أَسودَ،
ناديتُ: يا من لعبتُ به شِعْولُ،
فرجعَ الصنْدِي: تمضقُ الجَيِّزُ ومائدةُ الزَّانِ.

شروع العين

قَشْرُ البريقال يخفى شروعُ العينِ،
لكن ماءَ البريقال يجري تحت شعيراتِ المثلثِ،
وحواءُ الرمل تستريح تحت مطواتي،
أعني: كلُّنا التقطنا سبَّارةً للموشحِ.

الواحدة

نَحَتْ حكايتها عن المسلمين والأقباطِ،
واغتسلت في يودِ ديسمين،
قالت: لماذا لم تقبلي مثلَ ابنِ أختي،
قلتُ أخشى لأبَ المهشمين،
لم تكن تحبُّ للشعرِ،
لكن صورتها على السلكِ كان من عائلةِ عرقِ،
في الواحدة: سيبدأ التسامحُ،
راجعتُ فضلاً عن خِصالِ الجنوبيين،
إذا: لم تكن جاهزةً لصاحبةِ الجلالةِ،
بينما ابتارَ عينها كانت مطولةُ الأفتادِ،
في الواحدة: سيبدأ الفاروقُ،
قسم المكتباتِ عامراً بالفوفدِ.

على كل رَفٍّ عاشقٌ مستحيلٌ وعاشقٌ محقَّلٌ،
وأشجارُ الجامعةِ مدهوكَةٌ بزيوتِ الخلفاءِ الراشدين،
بعد بوابَةٍ:

سيَّارةُ الإسعافِ على مدرَجِ ٧٨،
وعلى السُّلمِ صنوفُ سكاكِينٍ من زَمَرٍ،
لكن صَوْنَهَا على السُّلكِ كانَ إيذاناً بيدهِ نهضةٍ،
لذا: أضافتُ مبعثاً عن الكتائسِ المعلقةِ،
وكتبتُ: صائغُ التتويجِ جَسَدِي،
فصيحْتُ: في الواحدةِ سيبيداً الواحدُ.

القطران

مرَّةً: خذْ حياتي وأعطني صباغاتِ سبعةِ،
ومرَّةً: أنتَ أَتَنُّ من حلوتينِ سابقتينِ،
مرَّةً: قصيدتكِ على جِلَّةِ أبي فضيلةِ،
ومرَّةً: الحياةُ من غيركِ حُبِّي بالمسراتِ،
مرَّةً: نحنُ أسطورةُ الحبِّ في زمنِ الكواجرِ،
ومرَّةً: أينَ أجهري على ثلاثِ سنواتٍ؟

وهكذا وهكذا وهكذا:

كيف يحتلُّ القلبُ مأسورةَ القطرانِ؟

محتسبُ السوقِ

كانَ وكيلُ الموارِيثِ بالبابِ حينما هوَى نُصْرُهُ،
ومحتسبُ السوقِ تابعٌ خلفَ الموائدِ،
قال قائمُ الأوزانِ: جِلطَةُ الروحِ ممقَّدةٌ،

على عمود المرحدين نقشُ

لى جسدٌ يذوب ويضمحلُ،

وهم يصنعون من خشب الورْدِ الحَرِيَّةَ والكَنَانَ،

حينئذٍ صرْتُ أبعدُ من الطابقي السادس.

مضى مضى

قلْتُ: ما مضى مضى، فزلزلتْ رِزَالِها،

كان كائناتان يعطَّبان كائنَيْن ويسلفان شَأْءَ،

قالت جميلة: لستُ شريكاً لشريككِ،

فكيف سيكفي شاعرُ شهادةً عن وإِسْماءَ؟

جوفُ الكونِ عُصَابِيٌّ وقد تكاثرتِ العرضحالِيون،

فكيف سنسحبُ من تحتِ أنقاضِ الحياةِ وِزْناً

ما مضى مضى، والميدانُ غاصُ بمرعوبين.

بعد صباحين

أغلقتُ بابَ الإدارةِ وقلتُ:

يا سيدي خذْتُ وِزْدي،

بعد صباحين ساجلُ الخُطالِ محمَّكاً بالقرط،

فلا تهرولي في الطريقِ حتى لا ينكشفَ الهرمانُ،

قبل هذا الذُّهُي:

ظلَّ القرامُطُ منصوباً تحت القطنِ والصُوفِ.

كوكب الصفح

عندئذٍ:

امرُكُتُ أن يصمتَ الحِمالانِ مكتَوِزَ بالدِسانِ،

وَلَمْ تَطْلُبْ،
فَسَأَلْتُ: هَلْ رَعَيْتِ كَوَكِبَ الصُّبْحِ؟

تاجر الموالح

كَانَ بَدْنُ سَلِيمٍ مَحَابٍ يَتَهَدَّمُ عَلَى نَوْبَتِهِ،
وَأَنْتِ تَرْتَكِبِينَ إِلَى الْفَرَاتِ،
تَسْتَحْضِرِينَ تَوْتَرُ الْبَهْرِ سَاعَةَ الْكُفْرِ،
عَرِيتُ فِي حَصَّةِ الْعُلُومِ أَنْ الْبِرَاكِينَ لَا تَمُوتُ،
فَطَلْتُ قَهْوَةَ الْأَدِيرَا مَخْلُوطَةً بِالْوَحَى،
عَشِيرُونَ كَمَلَجَةٌ فِي الْجِلْدِ وَيُرْجَى فِي التَّنَفُّسِ:
عَلَى خَلِجٍ يَأْنَسُ مَائَةٌ وَرَبْعٌ
أَنْصَرَفَ الْقَائِدُ دُونَ بِلَادِي بِلَادِي
وَمِنْ كَرِيمٍ الْعَنْصَرِينَ،
فَطَلْتُ مَحْجُوزًا عَنْ تَاجِرِ الْمَوَالِحِ،
وَقُلْتُ: انْقَلَبْ عَلَى عَقِيْلِكَ وَامْشِ عَكْسَ لِلشَّرْقِ.

راكِزَتَانِ عَلَى مُوسَى

شَفَرْنَا لِلْجَزْزِ مُسَوِّدٌ كَقَفَسٍ
وَرَكِبَتَاهَا الْوُفُفُ رَاكِزَتَانِ عَلَى مَوْجٍ،
قَلَمْتُ كَوْبَ مَاءٍ وَحِيدًا،
خَلَقَهَا بِصَيصُ نَافِذَةٍ يَجْعَلُ الذُّهْنَيْنِ تَضْمِيحًا مِنْ أَبِي تَمَامٍ.
لَسْتُ كَاتِبَةً وَلَكِنِّي أَسْكِبُ الصُّفْرَاءَ
قَالَ الْفَتَى لِنَفْسِهِ: لِمَاذَا يَنْقَلِبُ الْأَتَيْنِ؟
كَانَ بَيْتُ أَبِي فِي الْمَنْهَى شَاغِبَ الضُّمُوءِ:
هَنَّاكَ آخَرُونَ فِي الْمَطِيخِ،
وَعَرَقٌ غَرِيبٌ عَلَى مِفَاتِيحِ الْكَهْرِبَاءِ.

قال المُرُحُونَ: كان أجملَ العائلة
انحدرتُ جميلةً إلى البَيْتِ،
فلوَحَتْ تحتَ الإيموبيليا وحيداً،
وقدَمْتُ كُوبَ ماء.

شوهاء

بدأ منطادُ الفَرْعِ قُرْبَ وقبةِ شوهاء،
لم يعد الجرحُ معانلةً،
فلا بُدَّ من نَشَازٍ في ساكني مطروح،
لأنني لم أخطئ النسخةَ الأولى من راتحةٍ،
وكلُّهم رَنَعَ خلا سعدى يربسف،
كلُّ عامين تلقى كمن كلُّ منيهتين،
هابتُ أشجاراً جديدةً في آخر الليل،
لأنه لا بُدَّ من نَشَازٍ في اللواتيم:

القتلُ طفلكَ الصغيرة،
وخذني: صافياً، وصافياً.

محجوز عن يدي

قمرُ له ليالٍ في سَمَاعَةِ الواحدة
لستُ مرتبكاً ولكنني محجوزٌ عن يدي،
فهل تظنُّ امرأةً من فلكها؟
قال عبد النعم ومضان: المستقبلُ للأصابع،
فلماذا يَكُونُ حينما هتَفَ المطرُ الصُّلُوقِ
أنا هويت وانتبهت؟
أعوزتُك السجائرُ في مصر العليا وأعوزني دمي،

أنا الذي تركتُ بين ثيابك ثلاثة:
القلب / الجسد / النُّص،
من هنا: أفلتَ رجلٌ من ذلك.
حينما ضُيعَ الكَيْدُ ثلاثةَ المرّ.

مصيصة

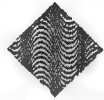
سألتُ حُطاي إلى مصيصة،
كانت تقول: لم تكن على صدى توتتان،
وهي تعني: أريد اليهودج،
حينما قُتِلَ لها شال أمي عقرتُ يدي،
فَنَكَّرْتُ: هي امرأةٌ وصقره،
وقلتُ لأخي: انزلْ عن الشُّدْرِ الحُكَّات.

قارب نجاه

أماناً أيها القمرُ المثلُ،
أنا كالجولا جسدٌ أخته بالحمى،
فقلت: أنا سليلُ البُناة،
أماناً: كراتُ النارِ مطفأة،
وأخته تبحثُ في الأناقض عن:
قارب.

طفل

صار جسده عن جسده غريباً،
لم يعد يقول كلما رآها:
هذه الكعبةُ كنا طائفياً،
لكنه في السماء قال:
يا طفلي،
فقط كنّ.



إبتهاال

وكم دعوته أنقذني فلم تجب
تلك الغمائم من ظن ومن ريب
وكيف اختار أحزاني ومُحْطَرِبِي
لا أنس فيها سوى الأوهال والرفب
وجهي... ورغبتها سيل من اللهب
تؤج زفرتها من فسورة الغضب
فلم تجرني... ولكن شئت لي وصبي
وما انصرفت إلى لغو ولا كذب
فيه تغرق ثوب الحب والمديب
رفبان.. كل نواحيها تغرر بي
فكيف بي وأنا منها على كذب
وبحدها أنا ماض نحو منقلب
عصية اللحن من ضيق ومن كرب
جهدان.. أو صنته دولي بلا سبب
وليس لي مهرب إن لفت بالهرب
ولا تكلني إلى الأوهام والنصب
تصدح مقازفه من نشوة الطرب

تركنتي لرياح الشك: تعصف بي
وانت تعلم أنني ما صمدت إلى
ما باختيارى اعتساف الوعر مرتجفا
وجدت نفسي على بيداء جالية
كلما حرها مهد الجسميم على
تجيش فيها الأرياح الهوج زائرة
لكم نشت خلاص من غوائلها
وما جئت إلى إنم فتخلني
وما رقت ثياب الحب في زمن
لا تتركني وحيدا في مجاهلها
نفسى تخافت الدواهي وهي بأعنة
لم يبق من رحلتى إلا نهايتها
فكيف أتيك أوتارا مسعطة
وكيف أطرق باباً لكم وقفت به
وليس لي سامن أرجو حمايته
يديك فاكشف ظنوني وأجل غاشيتي
يديك. فاربد إلى قلبي نفسارته

يتشكل النص عبر القراءة. فالقراءة النصية تعد عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالي. وتعريف «النص» لا يقتصر على ما يقع فى النطاق اللغوى، بل إنه يتضمن النص المرئى إضافة إلى النص المكتوب. فهو يشمل فن الأدب وفن التصوير أيضا: فالنص المقروء فى كلا الحالتين يشكل صورة أو أيقونة دلالية. وما زالت للصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفنى وحتى الآن تُفسر تفسيرا النصوى. فتلازم النصية فى الأدب والفن قد ساعدت لقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التى تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية. والتعرف على مدى التفاعل بين الكتابى والمرئى يساعد على تحديد العلاقة بين التخيل الفنى والظرف التاريخى. فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصوير العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده فى النص. والشارئ بدوره يشارك فى إنتاجية النص فى دأبه المتواصل على تفكيك وإعادة تركيب أجزاءه. ومن ثم، فمفهوم النصية يوسع إبراز إنتاجية الدلالات فى أثناء القراءة، كما يذيب الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، مما يقوض مبدأ الفصل بين المرئى والمكتوب، وهو المنهج الذى تأسست عليه الإيديولوجية الغربية^(١).

وفى كتابه دراسة الأيقونة: الصورة، النص، الإيديولوجيا، يذهب ميتشل W.J. T. إلى

القراءة النصية، بين النص المرئى والنص الأدبى

أن الفصل بين الكلمة والصورة ينطوي على موقف إيديولوجي يعكس سعي الفكر الغربي الدائم للفصل بين الروح والجسد (١٩٨٧). لذا، فسأحاول في هذا البحث تحديد العوامل الأساسية التي أدت إلى الفصل بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية وكيفية الجمع بينهما وفق منهج خاص للقراءة النصية. وبناء عليه، أمل في تحديد كيفية تأثير الظرف التاريخي على مفهوم القراءة النصية.

فقد جذبت الثقافة الغربية دائما إلى تفصيل الموضوع على الذات والشكل على المضمون. ومفاضلة الموضوع كانت على حساب الذات التي ظلت مضمومة. وجاء ذلك في إطار الإيديولوجية التراتبية التي تسعى للمفاضلة بين الصنف والعام، والفنان والناقد. وقد افضى ذلك، إلى تمييز المبدع على المتلقي، فقد كان على المتلقي استقبال رسالة المبدع بسلبية تخلو من المشاركة الفعالة مما يحضّر إمكانية العمل الفني في القيام بدور تاريخي.

ومع ذلك، فلم يخلُ تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة. ولا يزال تلازم الكلمة والصورة قائما في الإيديوجرام ideogram الصيني الذي أسس لب إيزرا باوند Ezra Pound،

الشاعر والناقد الأمريكي. فالفنون الهيروغليفية تبرز التوافق بين الطبيعية والثقافة، والمرئي والمكتوب - على حد قول الناقد البريطاني روجر كاردينال Roger Cardinal ١٩٨١، (ص ١٧٣).

فالتصرف على التشابهات بين المرئي والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه. وذلك لايفرض قراءة نمطية للسياق، بل يعين القارئ على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات.

كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut pictura poesis) وهي عبارة لاتينية المقصود بها: «ما يسرى في التصوير يسرى في الشعر»^(١). وقد كانت هناك محاولة أخرى لمعدد الموازنات بين شتى ألوان الفنون. وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيني والأنب يشتركان في أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهي التصوير - سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية. وترتب على رواج ذلك المفهوم، لتفصيل حاسة البصر على الحواس الأخرى.

ومنذ عصر النهضة شاع الاعتقاد بتوافق البصر والبصيرة، فتسديدت حاسة البصر كافة الحواس الأخرى، واعتبرها الجميع المنفذ الوحيد للمعرفة. وساد

الاعتقاد بحتمية إعادة تمثيل الواقع والوصف في العمل الفني كي يتحقق له الاكتمال. وتزامن ذلك مع اكتشاف المنظور الثلاثي الأبعاد في فن التصوير الذي أوجع المثقلى بتقديم تمثيل كامل للموضوع المصور يقترب من الحقيقة . كما أسهم فيليبو برونيلسكى Filippo Brunelleschi (١٤٤٦ - ١٤٧١)، المعماري الشهير، في إمداد المصورين بالحلول الرياضية لخلق المنظور في اللوحات التشكيلية كما جاء في كتاب جومبرتش Gombrich تاريخ الفن (١٩٦٧، ص: ٧١)، مما أنقضى إلى تفصيل فن التصوير على فن الشعر في عصر النهضة. وقد دعم ليوناردو دافنشي Le-onardo davinci هذه النظرية في كتابه Paragone المناظرة بين فن التصوير وفن الشعر، حيث يعمد إلى التقليل من قيمة الشعر ، ويدهوه بفن التصوير الكنيف، محاولة منه لمعارضة النظرية الأرسطية التي سادت آنذاك، واتسمت بالمركزية الشعرية حيث وضعت الشعر في مرتبة تلو على كافة الفنون الأخرى لذا، دأب ليوناردو على عرض قدرات المصور على تجسيد الصورة اللغوية حتى تكتمل فيها عناصر الواقع بكل دقة. (١٩٨٩، ص: ٢٠) .

ويبدأ من عصر النهضة، صار التصوير يمثل أهم التقاليد الجمالية في كافة الكتابات النقدية الأوروبية. حتى في إنجلترا، وإن كانت حلقات النقاش الأدبي قد

افتتحت الجدل حول التداخلات بين كافة الأساليب الفنية، لاجتماع الشعراء عن فن التصوير (وبذلك لأسباب دينية حيث حرمت الكتيبة الإنجيلية التصوير آنذاك وعنده إحدى التحيل البابوية لخداع المؤمنين)، ومع ذلك، فقد تناول الشاعر السير فيليب سيمبسي Sidney نزعة محاكاة الواقع Verisimilitude في دفاع عن الشعر Apology to Poetry لكي يؤيد النظرية الأرسطية للمحاكاة mimesis. وفي تعريفها يشير إلى أن «المحاكاة في الشعر هي بمثابة صورة منطوقة». (١٩٦٢، ص: ٢). أما الشاعر الإنجليزي درايسدن Dryden، ففي مقاله: «موازنات بين الشعر وفن التصوير» (١٦٩٣)، فهو يذهب إلى أن: «هناك متعة في محاكاة الطبيعة، وقد انكب الشعراء للمصورين على دراستها منذ أقدم العصور وفي الأزمنة للزعمرة. فبالطبيعة تظل على حالها في كافة العصور ولاتختلف مسارها على الإطلاق». (١٩٦ ص: ١٢٤) .

ولم تعتمد الأساس الكلاسيكية للتصوير الزيتي إلى إنجلترا حتى القرن الثامن عشر، ويرجع شافانشرى Shiftesbury للسبب في ذلك إلى انتشار اللوحات والصور المطبوعة الإيطالية، مما أدى إلى تطوير الثقافة الإنجليزية مثما أدى اكتشاف الطباعة إلى تطوير الأدب. (انظر براز Praz ١٩٧٠، ص: ٦). فصارت القصيدة تعامل معاملة اللوحة الناطقة. وينبع هذا المفهوم من الاعتقاد

وأكمّله، ولا ينازعه فيه أحد. ومن ثم كان على المتلقى التدريب على استقبال المضمون الذى صمم وفقا لواقع فرضى، تفترض فيه الأصالة، بينما هو فى حقيقة الأمر تمثيل للواقع ذو توجه إيديولوجى بهت يتبنى موقفا يتسم بالصفوية والتعالى. فالصورة الفنية، مرئية كانت أم أدبية، ليست قائمة بذاتها لتعبر عن حقيقة سامية مطلقة، بل هى ولادة لحظة تاريخية محددة، أى أنها ذات مرجعية تاريخية.

وقد اثير الجدل حول حقيقة المرجعية التاريخية للفنون مع حلول القرن العشرين. وتبته النقاد المحدثون إلى العلاقة الوطيدة التى تربط الإبداع بالتاريخ، كما اهتموا بدراسة عملية الإبداع مما أفضى إلى دراسة العلاقة بين للفنون المرئية والمكتوبة. فيمدنا ميتشل بعدة تعريفات للنص: «فهو صورة ، أى إنتاج طباعى، وهى خطاب وصفى ذو مرجعية، وهى شكل يبرز فى فترة زمنية ، وهى أيقونة ذات دلالة لفظية». (١٩٨١، ص٦٢٧).

ومن ناحية أخرى، فكل صورة هى بمثابة نص، فهى لايتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها. ويظهر لنا ذلك جليا فى أعمال للفنانين التجريبيين الذين حاولوا التخلص من التشخيص فى فنونهم، (حيث صدّوا التشخيص من ضوابط العمل الفنى)، فاضطربهم ذلك إلى إلحاق أعمالهم بالتصويرية بنصوص نظرية شارحة ، فاللوحة التجريدية تتكون من مجموعة من العلامات.

فى تدرج الذهن على تخزين الصور التى يستعيدها فى أثناء الاتصال. «فالفكرة» صارت «صورة» اختزنتها التجربة البصرية فى الخيال. والمثل يقال عن نظرية جون لوك John Locke فى كتابه فيما يخص الإدراك الإنسانى (١٦٨٩) حيث ذهب إلى أفضلية الصورة على الكلمة. فهو يعد الكلمات «إشارات لمركات ذهنية». وقد افضت هذه المفاضلة للصورة على الكلمة إلى ازدياد التمازج بين النص المرئى والنص الأدبى، حتى اشتمل هذا التمييز فيما يشبه الحرب بين الشعر وفن التصوير فى كتاب جوفولد ليسنج - Golthold Lessing الشهير لاوكون Laocoon. وسادت هذه الحرب فى العصر الرومانسى. ويُلخص مبدأ الفصل بين الكلمة والصورة المرئية على النحو التالى:

بينما يستخدم فن التصوير الأشكال والألوان فى الفضاء لتحديد المنطق الضميرى فى الزمان ١٩٢٠، (ص٥٥).

ظل الجدل حول أفضلية الكلمة أو القصيدة يطفو على السطح عبر العصور كلما طرأت تساؤلات حول الإمكانات الجمالية لدى كل فن من الفنون. واتجه النقاد إلى تغليب المرئى على اللغوى من منطلق التمثيل الأقرب للطبيعة. وكان على المتلقى استقبال النص باعتباره كأننا عضويا قائما بذاته، مما أسفر عن شيوخ الاعتقاد بأن العمل الفنى من خلق مبدعه الذى شكله

محاولة واعية من المثقفي لتركيبة شطايها متناقضة من الحقائق او الصور لتشبيد صورة كاملة.

فواقعية العمل إذًا، لانتحقق بالترجييد بل بالتفكيك فنظروا ما بعد الحداة تعد النص كفضاء استكشافي يتطلب توحد الاداة الإنتاجية بين المؤلف والقارئ، ومن لم للبعد والناقذ. فالنص لا ينطوي على معنى ولكنه يفترض مواجهة بين الابدع والمثقف، مواجهة تستدعي التعرف على الاختلاف بدلا من المصغى إلى التماثل. وعند اكتشاف النظام الدلالي الذي يبنى عليه النص، يتسنى للقارئ تفكيك كل ما تعرض للتطبيع الثقافي الذي يفرض نظاما مهيما. وتقدم لنا ميكي بال Bal البات هذا النهج النقدي. فذهب بأن في فنون الكتابة، يشتمل النص على كلمات أو علامات يستحيل تعطيها لتشكل عمل مترابط دون الاستعانة بما دونها من كلمات هامشية أخرى رويت في النص ١٩٩٠، (ص ٩١). والمثال يقال عن الفنون المرئية. فالعناصر الهامشية تسهم في ربط العلامات غير المترابطة. أما كيفية تحديد العلامات الأساسية من دونها فهذا متروك لاختيار المثقفي ١٩٩٠، (ص ٥١). ويتحتم على القارئ الذي ينتهج للنظور اللاواقعي في القراءة، مراعاة عدم الاستغناء عن بعض التفاصيل الهامشية لجرد تعزيز رؤية. تبدوله طبيعية. وفي في واقع الامر مؤجلة.

والقراءة النصية الواحة هي التي تتحكم في التأليف بين هذه العلامات. فقياس التشابهات بين للصورة والكلمة يرتبط أيضا بإشكالية وظيفية الفن. فإن كان للتأكيد على تمايز الفنون قد ساد في العصور السالفة للأسباب التي ذكرت، ففي القرن العشرين، دعمت الاتجاهات الفنية والأدبية الجديدة التواصل بين الأدبي والمرئي للتأكيد على نصية العمل. فالقراءة النصية للعمل المرئي أو الأدبي تعني إيجاد العلاقة بين محاولة المبدع لإعادة اكتشاف الطبيعة وموقفه من التراث والظرف التاريخي المحيط

فلمى مدار العصور، ساد التصور بأن العمل الفني هو تمثيل للطبيعة، وكان هناك طبيعة مطلقة. إلى أن جاء الناقد الإنجليزي جومبرتش Gombrich ليؤكد أن ما تعود الناس على رؤيته في الفنون والآداب بوصفه واقعا طبيعيا، ما هو سوى تقليد قد زسخت نعائمه حتى صار من المسلمات التي على المثقفي تقبلها. ويعكس هذا التقليد توجهها تاريخيا يدعم القيم الصفوية وهو أحادي الرؤية، يفترض امتلاك الحقيقة المطلقة. فالتطلع لقراءة الراقع في نص مرئي أو مكتوب نشأ عن الرغبة لاختفاء عنصر الوحدة العضوية على العمل الفني.

أما الدراسات التي سادت فيما بعد الحداة فانتهجت منهجا جديدا في القراءة النصية الواعية حينما ارتأت أن ما يصور على أنه واقع طبيعي لا يمكن فرضه على المثقفي بوصفه مملكة بديهية، بل هو

فإدراك التفاعل بين الغلطات اللامترابطة والعناصر الهامشية يثير الحديث مرة أخرى عن التماثل بين الفنون وتداخلها، حيث تتكون الفنون الأدبية والمرئية من علامات تتلوى على منظومة دلالية. ويستقى القارئ دلالة النص بقراءته بموازاة الحياة مما يترتب عليه أيضا قراءة الحياة بموازاة النص. ولا تتحقق الوعية النص أو تمثله للطبيعة التي يسعى إليها الأدباء والفنانون سوى باشتغاله على ثنائيات العام والخاص، والسردى والوصفى، والكتابى والمرئى، والزمانى والمكانى، فالجمع بين تلك الثنائيات المتباينة يساعد القارئ على تخليص رؤيته من الحائل الثقافى الذى يفترض تلك الثنائيات.

وبناء عليه يستحيل تحديد عملىة القراءة النصية فى إطار الزمان أو المكان. فقد تعرشنا تعريف النص المكتوب بالنص السردى، بينما يعد النص المرئى وصفا أى أن الأول يقترن بالعنصر الزمنى بينما يقترن الثانى بالعنصر المكان، ولكنهما فى حقيقة الأمر - السردى والوصفى - يشتملان على العنصرين معا. فوفقا لريكارديو جيلون Ricordo Gullon، أثبتت الدراسات الرياضية والطبيعية والفلسفية الحديثة تلازم عنصرى الزمان والمكان فى عملىة الإدراك الذهنى والبصرى؛ فلا وجود للمكان دون الزمان، ويستحيل عنصر الزمان دون مكان (١٩٧٥، ص١٠). كما أشار الفيلسوف الألمانى إيتشوند هسلر Husserl إلى المزج المستمر بين المكان والزمان فى عملىة

الإدراك. فالنشاط الذهنى يولد الإدراك عبر مرحلتين: مرحلة الاختزان Retention، ومرحلة الاستباق Pro-tention .

ففى المرحلة الأولى يقوم الذهن باستدعاء التجارب المختزنة فى الذاكرة. وفى المرحلة الثانية يعمل الذهن على ابتداء عناصر تكملية للمختزن حتى يكتمل الإدراك. فتوصيف الخبرة هنا على أنها حالة من الصيرورة يمتزج فيها الماضى والمستقبل يؤكد على تزامن المكان والزمان فى عملىة الإدراك.

وبالقياس إلى ذلك، فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعى إلى سرد آنى، أما القراءة النصية للوحة المرئية فالمثلثى يحتاج فيها إلى وقت زمنى لتأويل النص. فانتقال العين بين عناصر اللوحة وقضاءاتها يتطلب وقتا زمنيا فالمثلثى يترك قضاء اللوحة عبر حركة عينية، والصركة تستغرق وقتا زمنيا. ومن ثم فإنرا ك المكان ينطوى على إدراك الزمان.

والمكان والزمان فى تلازمهما يبادلان الجسد والروح. فالمكان هو جسد الزمان وهو الشكل الذى يساعدنا على إدراك ما يصعب إدراكه، بينما الزمان ينشط التجربة، ويتفاعل الاثنان عبر النص. فالنص، مرئيا كان أو أدبيا يشكل فضاء محموسا يتحول إلى عنصر زمنى بفعل القراءة. وكان جوزيف فرانك

Joseph Frank هو أول من بدأ بالتعريف بالفضاء في النص الأدبي، ولكنه يقتصر ذلك على الأعمال الحديثة بدءاً من جيمس جويس James Joyce، الذي تقتقد أعماله التعاقب الزمني في السرد. فالنص عند جويس يدرك في كليته مثلما يلتقي المشاهد ولوحات التصوير.

واتلفت الدراسات النقدية مؤخراً على حتمية وجود فضاء بالنص، ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التي تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها. كما ربط ميتشل بين تعدد مستويات القراءة وإدراك القارئ لها في النص، ويذهب ميتشل إلى أن هناك أربعة مستويات لصياغة الفضاء في النص: وتلمس المستوى الأول في الوجود العضوي للنص الذي يشتمل على معطيات ترد في نسق ما أو صياغة للفضاء، الذي يتحول بفعل القراءة إلى نسق زمني ١٩٨٠، (ص ٥٥٠). وفي أثناء مزاوله القراءة في فترة زمنية يتكون المستوى الثاني لفضاء النص فهي مرحلة وصفية، فضاء يتشكل ذهنياً أثناء زمن القراءة، ويعد ما يعرف القارئ على الخصائص الشكلية التي تتحكم في تعاقب العناصر بالنص والتي تصد التعاقب الزمني، يلتقي القارئ والمستوى الثالث لصياغة الفضاء للنص: محاولة القارئ المستمرة للتوصل إلى نسق متسق قد تصاب بالإحباط، ولكن ذلك لن يثنيه عن عزمه، ويتولد المستوى

الرابع حينما يدرك القارئ استحالة استخراج معنى واحد للنص، فما يتولد عنه هو رؤية خاصة لأحدى الكليات التي ينطوي عليها ١٩٨٠، (ص ٥٥٥). وبناء عليه، ففي أثناء صياغة فضاء النص يتشكل نسق الزمنى مما يتيح للقارئ تلخيص هذا النسق الزمنى، أى قراءته بموازاة التاريخ. إضافة إلى ذلك، فهو يتيح للقارئ معايشة العمل في الخيال حتى يتسنى له تحليل مضمونه وتفسيره. فصياغة للفضاء في النص تدعو القارئ للتوغل في طبقات نسج العمل وبين جنبات نسج الحياة، ومن ثم، فتلك الصياغة تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبي والتحليلي. فالقراءة النصية لكيفية صياغة الفضاء سوف تحول كل عبارة في النص الأدبي إلى صورة - أى تجربة مرئية. وبالمثل، فالقراءة النصية للوحة سوف تعامل كافة تفاصيل اللوحات بوصفها عبارات تستدعي وجود عين مدبرة على قراءتها.

للمتأمل للوحة التصويرية، على عكس قارئ النص الكتابي، قدر أوفر من الحرية ليجول في فضاءها النصي على الرغم من التقييد التي تفرضها عليه صياغة التكوين في اللوحة. فيمكن قراءة النص المرئي قراءة تعاقبية - diachronically. وتتوفر لنا مثل هذه القراءة في التصوير التاريخي الذي يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضي؛ ولكننا نبحر فيها في الحاضر، فهي تجمع للماضي والحاضر معاً. وهناك دراسة للنقاد الفرنسي لوييس

The pregnant no-ment « اللحظة المفعمة » wendy Steiner
ment ، لأنها تشتمل على كل ما سبقها وكل ما هو أت
هذه « اللحظة المفعمة » التي تتمثل لنا في اللوحات
التصويرية، تستمد وجودها من المصادر الأدبية وهذا هو
ما حفز الشعراء بدورهم للسعى إلى إيقاف الزمن في
القصيدة معلما تفعل اللوحات التصويرية. وبالفعل تمكن
الشعراء من خلق نوع شعري جديد وهو «إكليفراسيس
ekphrasis - أي المحاكاة الشعرية للفن المرئي، حيث
يتصور الحدث الشعري في مجرد لحظة. وفي دراسة
لجيمز هيفرمان James Hefferman عن قصيدة
للشاعر الإنجليزي كيتس Keats ، «غنائية إلى إناه
إغريقي» Ode to a Grecian urn يتناول هيفرمان هذه
القصيدة بوصفها نموذجا للإكليفراسيس: فهي تماكي
الاشكال المصورة على الإناء الإغريقي والتي تمثل لحظة
مقتضبة من الزمن ^(١) والقصيدة لا تسعى للتعبير عن
توقف الزمن في قالب لغوي، بل هي تطلق العنان للعنصر
السردى المختزن في الصورة التي رسمها الفنان على
الإنشاء ١٩٩٠ ، (ص ٣٠٢) . وربما يكون هدف
(الإكليفراسيس) في الشعر هو السعي لخلق شكل
أدبي تكتمل فيه عناصر المحاكاة، حتى يتجسّد الشعر فيما
أخفق فيه التصوير المرئي حينما اجتهد لتلخيص
مسروبة تاريخية بأكملها في لحظة واحدة.

مارين Louis Marin عن لوحة المصور الفرنسي
بوسسان Poussin للسماكة رعاة من أركاديا Ar-
cadian Sheperds والموجوبة حاليا في متحف اللوفر ،
يرضخ فيها كيفية تحول الصياغة الإيقونية إلى صياغة
سردية في فضاء الموضوع الممثل. فالتأمل يقرأ اللوحة
التاريخية في الحاضر لأنه يتأملها في الحاضر . ولكنه
لا يفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة التي
تربط العناصر التي تمثل زمنا متتابعيا بالعناصر
اللازمنية الأخرى التي تشكل جزءا من مؤلف. ففي أثناء
قراءة النص المرئي التاريخي يستبدل المتأمل الصياغة
الإيقونية التمثيلية بصياغة سردية، أي تغدو اللوحة
مسروبة لغوية. ويغضى ذلك إلى إمداد فضاء اللوحة
التاريخية بعناصر زمنية مرحلية.

ويجد مارين مفارقة في هذا التحليل: فاللوحة
التمثيلية لن تجسد تمثيل الحاضر دون صياغته في
نموذج ساكن، مما يشكل مفارقة، فالزمن لا يمكن أن
يكون له نموذج ميتافيزيقي ساكن ١٩٨٠ ، (ص ٢٩٨) .
ولكن اللوحة التاريخية تتجاوز صفة الزمن الوقتية، بل
أنها في تمثيلها إياه تسمى لإبراز هذا العنصر المرحلي
للزمن وذلك يتسنى للقارئ تأمل نموذج جلي للزمن في
وسيط فضائي

هذا النموذج التصوري الذي يتجلى فيه الزمن
المرحلي، تطلق عليه الناقدة الأمريكية وندي شمكاينر

ومع ذلك، فمحاولة الشعراء لم تكلل بالنجاح المتوقع لأن التعاقب السريى تنقصه الرؤية الكلية أيضا. فبينما يحد التصوير المرئى لحظيا، واللحظة التى يجسدها تتخل قائمة أبدا، تشكل السريية الشعرية حائلا يعوق تحقيق الحضور الدائم، وهو أحد إنجازات التصوير المرئى فالشعر الذى حاول تجسيد اللحظة المرئية الفورية، بين لنا استحالة توصيل أى وسيط فنى لإنجاز عمل يحاكي الحقيقة الكلية، التى تشمل على الحركة والسكون، الماضى والحاضر، السريى والوصفى،

ولكن هذه النتيجة لم تكبح جماح المبدعين. فالفنانون الحداثيون ابتعدوا عن المشاهد التى تصور الحركة. وكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة لاقتناص الحركة الأثر فى توجه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة فى أعمالهم التصويرية. كما عمل هؤلاء على إشراك المثقلى فى ابتداع الحركة. فالحركة تتولد بعينيه وهما يتحولان فى اللوحة فى أثناء تاملها، وتزجان بين كافة عناصرها وإبعادها. فالحركة هى وليدة الإدراك وليست أحد عناصر اللوحة.

ولم يتخل الفنانون الحداثيون عن محاولة محاكاة الحركة، بل تخلوا أيضا عن محاولة التخصيص نهائيا. فعلى مدى القرون استهدف الشعراء المحاكاة، بينما سعى المصورون إلى تمثيل الواقع. واعتبر نقاد الفن التقليديون طرز التمثيل المختلفة محاولات منهجية

للاقتراب من الواقع تطورت مع تطور الزمن، وكانها نوع من الخبرات المتراكمة للوصول إلى هدف واحد، وهو تمثيل حقيقى للواقع، مثما ساد الاعتقاد بتقدم المعرفة العلمية نحو حقيقة الوجود، وأفضى الرضى التام لتقاليد المحاكاة فى الفنون إلى رفض الماضى بزمته. وسمت الحركات الطليعية avant - forde التى ظهرت فى أوائل القرن إلى إحياء هاضم دائم، ويسرى ذلك على التكيبيين، والدادائيين والسورياليين.

فالدادائيون أرادوا التخلص من القيم الجمالية التى زعم النقاد أنها خالدة، وذهب جيوم أبولينيير -Guil-laieme إلى أن «الفن الصديق - عامة - يرفض معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديما لإرضاء العين»، ١٩٤٩، (ص١٧) أما جماعة الحركة الدوامية -Vor-ticists) فهاجت لتقويض الماضى فى جريبتها الناطقة بلسانها والتى تدعى بلاست Blast وتعنى «الانفجار». ويكسر الأصناف التى كبلت الفنانين وروبتهم بالماضى، استعان المبدعون بالنماذج البدائية، كما عملوا على مزج طرز فنية متعددة تنتمى إلى ثقافات أخرى فالاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية لم تتعد تطوير أحد الأساليب - دون آخر - للوصول بها إلى القمة، كما كان الحال فى الحضور الفنية المسالفة، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى ويضيف أبو ليفين:

سعى فن التصوير في الماضي إلى إمتاع العين، وهو ما زال يتوق لذلك في الوقت الراهن. ولكن المطلوب من المتنوق هو الاستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التي اعتادها من تأمل عناصر الطبيعة. ١٩٤٩، (ص ١٥) .

وأيضا رفض الماضي رغبة عارمة لمعرفة التاريخ.

فالمركبة الحداثيّة تعد حركة تاريخيّة لأنها علمت مبدعي القرن العشرين والأجيال النّقد الذاتي من منظور تاريخي. فحينما انفصل الحداثيون عن الماضي تسبب ذلك في مسايق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى الحاضر. وهناك أمثلة على ذلك في أعمال جيمس جويس James Joyce التي تتزاور فيها عناصر من ثقافات متعددة، وكذلك في أناشيد إيزرا باوند Cantos التي مزجت حقب أدبية متنوعة، وفي لوحات بيكاسو التصويرية التي تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة. ومن ثمّ فالحداثيون لم يسموا للانقطاع التام عن التاريخ ولكنهم تطلّعو إلى إعادة تقييم التراث التاريخي من منظور تتداخل فيه شتى العناصر وتتواشج. لا من منظور يتتبع خطأ تصاعديا يتقيمه أحد العناصر دون الآخر .

تلك الرؤية التاريخية التي طرحت فكرة تدخل الحقب التاريخية وترباط الحضارات، عملت أيضا على

عقد الموازنات بين شتى الوسائط الفنية. وأول من بادى بذلك كانت مدرسة موسكو وحلقة براج الاسنية التي أسست علم العلامات والمعروف بالسيميوولوجيا لدى فرناندوى سوسير (١٩٦٩)، والسيميوطيقا لدى شارلز ساندرز جيس (١٩٥٥). وكان لتلك الدراسات أثر في تطوير علم دلالات الالفاظ Semantics بعد دراسة العناصر اللغوية كافة من منظور سيميائي. وي طرح ذلك بأن ماركسفسكي قائلا:

تفرد السيميوطيقا بالمنظور الذي يفسر للمعظرين استقلالية العمل الفني، وديناميكيته الأساسية وعليه، يمكنهم إدراك كيفية تطور الفن تطورا ذاتيا بينما تربطه علاقة جدلية بتطور المجالات الثقافية الأخرى. ١٩٧٦، (ص ٨) .

كما تلعب شتاينز إلى أن الاتجاهات الجديدة في اللغة والاسميات قد نشأت من الحركات الطبيعية التي انتشرت قبل الحرب العالمية الأولى. وتضيف أن التوجه السيميائي للطبعين، والتكبيين على وجه الخصوص - قد أثار إشكاليات دلالية بمحاولاتهم الدائبة لاستخراج أنماط صرفية جديدة. ١٩٨٢، (ص ١٧٧) . فالتكبيية لم تسع لحاكة الشبكة التقليدية للأحداث بل جاهدت لإظهار الأبعاد المروغة التي ينطوي عليها العمل، وذلك لإعادة تقييم الخلاقة بين المفاهيم السائدة والظروف التاريخية للتوصل إلى معان جديدة.

فحصار التاريخ نوعاً من السرد لأنه تفسير لعالم الموضوعي عبر السيميائي والعمل الفني ينطوي على واقع تاريخي لأنه يقدم الواقع مفككا لا موحداً كما يبدو الواقع في ما بعد الصدائ. وقد انضمت هذه التجارب المعرفية إلى ترسيخ مفهوم القراءة النصية الشائع في كتابات الناقد الفرنسي رولان بارت Roland Barthes. والتعبير الذي طرأ على المفاهيم الفنية في عصر ما بعد الحداثة، هو التحول من فكرة العمل الفني كعمل منته ومتكامل إلى عمل مازال تحت الإعداد، أي تحول عن اليقين بوجود معرفة أحادية، للتحري عن كيفية اكتساب المعرفة. فالمقصود بالنصية إذاً هو إشراك القارئ والكاتب، والمتأمل والفنان، والناقد والمبدع، والأدبي والمرئي في أنوار متبادلة قد تنمو في بعض الأحيان نحو المواجهة.

فالنص لا ينطوي على معنى بل يفتقر مواجهة بين المتلقي والمبدع. فالفنان هو البائد للحدث في النص، وعلى القارئ أو المتأمل المشاركة في إنشائه. هذا المفهوم للعمل الفني يتعارض والمفاهيم البرجوازية في العصر الكلاسيكي التي رفضت المرجعية التاريخية للأدب. ويحاج بارت بأن المفهوم الكلاسيكي الغربي كان يعامل المعنى كسلسلة تناقض. ويتمشى ذلك المفهوم الكلاسيكي مع الاتجاه الألسني المغلاني الذي اعتبر اللغة آلة قد تبلغ أقصى درجات الشفافية والحياة 11988 (ص. 144).

وساد الاعتقاد في أحادية معنى النص. أما في ما بعد الحداثة فقد اعتبر النص فضاء متعدد الأبعاد 1988 (ب، ص 196). ويقر النفوس بالسعادة bliss 1976، (ص 14) . ويميز بارت بين النص الذي يثير المتعة pleasure وذلك الذي يفخر قارئه بالسعادة. فالنص المتع نر: يصيب القارئ بالرضا، يملؤه، ويشمره بالاكتماء، فهو نص يسائر الثقافة المحيطة ولا يحيد عنها، فهو ممارسة القرامة التي تجلب الراحة. بينما النص الذي يفخر بالسعادة يصيب القارئ بحالة من الضياع، فهو نص مثير للقلق، ويؤزل كافة المعتقدات التاريخية والثقافية والنفسية التي نشأ عليها القارئ حتى أن ذوقه العام، وقيمه وذاكراته التي ترسخت بموازاة اللغة التي اكتسبها؛ كلها تتأزم.

فالسعادة ليست مجرد متعة تتحقق عند إشباع الذوق فبالسعادة تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتي، تلازمها الرغبة في التعرف على الاختلاف لا السعي نحو التماثل، مما يوفه بقدرة الذات على كسر أصفانها المعولة لإعادة تشكيل حضورها عن وعى وإدراك القارئ للطبيعة التفسيرية التي صيغت بها النظم، يتسنى له إعادة تقدير الأمور المتعلقة بذاته والعالم، لتتكشف له لامركزية النسق العام الذي تقوالت الرؤية البرجوازية للعالم بموجبه 1976، (ص 14) .

فباكتشاف النظم الأحادية التي كان النص ينشئ عليها، يتسنى للقارئ تفكيك عمليات التبطيع الثقافي

الجديد في التصوير الحركي هو رفضه تمثيل الواقع، والاستعاضة عن ذلك باستخدام الفنان الحركة الجسدية في اثناء التصوير. فتغدو الحركة على اللوحة تجسيدا لحضورها. وينجح تأثيرها لأن الحركة تترجم المشاعر النفسية على سطح اللوحة، مما يقضى إلى تولد العديد من العلامات. والاثر الذي تتركه تلك العلامات يصعب التعرف على مصدره أو خصائصه على وجه التحديد. ١٩٨٨، (ص٩٥).

فالفن الحركي لا يمثل بالعلامات أو بالممارسات الخاصة بالحضارات أو التقاليد الفنية السالفة. ولكن حضور فعل التصوير هو الحقيقة الوحيدة المطلوبة ولاشئ آخر. وتتلاقى تلك المفاهيم للنص المرئي وتتأول رولان بارت للنص الأدبي. ففي أثناء حديثه عن أعمال الفنان سي تومبلي Cy Twombly قال:

قد يتنوع الخط فيغدو مطواعا، أو خفيفا أو مترددا، ولكنه في كلمة أحواله يحتوى على قوى وينبئ بمسار. فهو من ثم جهد مبذول energeon. جهد نثنيين مدى استنزافه لقوته في اثناء القراءة. فالخط هو الحركة المرئية. ١٩٧٥، (ص١٧٠).

ويرى بارت في أعمال تومبلي خصائص شبيهة بالكتابة أو فن الخط Calligraphy. ويضيف، أن هذا

التي فرضها النظام المهيمن. أى أن النص ليس مجرد حقل للاكتشاف ولكنه نشاط يمارس لصالحه العناصر التي تم الفصل بينها، ألا وهى العقل والجسد والذات الموضوع. ويشكل النص أيضا، فضاء تلقي فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، وفعل الكتابة والقراءة دين تمييز بينهما ويذهب بارت في مقاله «وفاء للمؤلف» أن «الكاتب لم يعد الذى يكتب لهدف يرمى إليه ولكنه يكتب من أجل الكتابة» ١٩٨٨، ب، (ص٩٤). وأقصى ما يتميز به الكاتب هو كونه أول من يشهد النشاط الكتابي، والقراء مدعوون لمشاطرته النص. ويغدو النص مجالا يتيح للكاتب والقارئ، مراجعة ذاتيهما فالكتابة نشاط تشكيلى يتولد عن السطح» - أى سطح النص. ١٩٨٥، (ص١٨٢). فالكتابة بمثابة نقوش تصويرية ولا اختلاف بين قلم الكاتب وريشة المصور في هذا المجال فالوسائط المستخدمة من قبل الكاتب أو المصور لا تغدو هنا منشدا. بل مادة قائمة لذاتها، يمنحها الفنان الفرصة كي «تطلو على السطح لتفصح عن جوهرها» ١٩٨٥، (ص١٧٨).

وأجد الناقد الأمريكى جيروم كليتيكويتز Jerome Kline Kowitz تشابها بين نظرية بارت للكتابة ونظرية هارولد روزنبرج Rosenberg في التصوير الحركي Action painting الذى يفرز مفهوم إنتاجية العمل لأفكاره التمثيلية. فيذهب روزنبرج إلى أن:

الفن يكشف جوهر الكتابة الذي لا يتحدد بشكل أو عرف ولكنه إيماء موجية feature (ص ١٥٨). ويفسد النص المرئي شكلا من أشكال الهيروغليفية، حيث تتكاثر العلامات في معالجاته، ليتداخل منها سيل منهم من الدلالات التي تنبض عبر النسيج النصي. وتلتزم ماري آن كوز Mary Ann Caws - الناقدة الأمريكية، كلمة أخرى مهجئة تصف بها النسيج النصي، وهي كلمة textural التي تجمع كلمتي text - أي نص - و texture أي نسيج - في كلمة واحدة. وترى أن النسيج النصي يمتد القارئ أو المتلقي على مشاركة الكاتب أو المصور في تشكيل النص. لذا فالعوائق النصية المتمثلة في خشونة ملمس السطح أو تحرير الأشكال تنشط فاعلية النص لأنها تتطلب من المتلقي بذل جهد مضاعف لقراءته. ١٩٨١، (ص ١٠). ويفضي ذلك إلى أن كل نص، مرثيا كان لم أديبا، يشترك المتلقي في تفسير نسيجه. فقراءة نسيج النص تنفع القارئ إلى حالة من الصبر الدائمة.

وتناول النص باعتبارها أداة لتفريغ الدلالات بعد حركة واقعية لانتقيد التمثيل أو المحاكاة. والواقعية - في هذا الصدد - تنشأ عن حركة المصور أو كتابة المؤلف. وذلك يصرف اهتمامنا عن الأصول التاريخية، أو التقاليد الثقافية، تلك الأساطير التي تزعم الواقعية. فالمرقف التاريخي لا يتأكد سوى بدحض تلك الأساطير التي

اكتسبت صفة الطبيعية. ويرى روزنبرج في الفن الحركي معالجة فنية لتعريف كافة البنى الفوقية وزلاتها. فالفن الحركي قد حول اللوحة إلى ميدان تتولد فيه الأحداث ١٩٨٥، (ص ٤١).

وكن النصية في الفن والأدب قد أوضحت لنا الطابع النصي للوجود بشكل عام فالعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأبس قواعده على منظومة من العلامات، تطابق فيها الكلمة والصورة مما وكان الحركة النصية هي إحياء للهيروغليفية، وعودة للتوحيد بين الكلمة والصورة، الروح والجسد، بعد فصلهما في المصور السالفة، مما ترتب عليه فصل الذات عن الموضوع، والتمييز بين الناقد والمبدع، أي الإصرار على وجود قوى مهيمنة، وأخرى مهمشة.

وقد تبدو النصية للبعض حركة لا تاريخية، وهو الاتهام الموجه إلى ما بعد الحداثة بشكل عام. ولكن خلاصة القول - ردا على ذلك الاتهام - هو أنه إذا كانت هناك ثمة علاقة بين الفن والتاريخ، فهي لا تنشأ عن التمثيل الواقعي له، بل على العكس فالنصية تنحس كافة تلك المزايم. فالنص قد غدا الفضاء الذي يقع فيه الحدث التاريخي - أي أن النصية (عملية) إبداع النص وقراءته (تسمح للمبدع والمتلقي بإنتاج الحدث التاريخي عبر اشتراكهما معا في تشكيله، مما يسمح بالتواجد داخل حركة التاريخ. كما أن النصية تتيح للمبدع

والملتقى تجاوز التاريخ بمعناه الضيق (أي التاريخ الذي تفرضه الأسلمات والمطقات). فالنصية تبرز التجاور بين الثنائيات المتباينة وتعمل على تفكيك الأسلمات وإن كانت النصية هي تجرية ثورية تقوض النظام الجمالي الصارم الذي أسسته الكلاسيكية، فهي لا تذهب إلى حد تمجيد التجربة الحياتية محولة إياها إلى نموذج يحتذى لذاته. فالقراءة النصية أتاقت قياس الشيء بتقيضه لا لتفصيل أحد الاقطاب على الآخر، بل للتعرف على

سمات جديدة لاتظهر سوى بتجاورها فالقدرة على مجاورة التناقض قد أضفت على الحياة بتنوعها مفهوما جماليا - فصارت الحياة تمدنا بالجمال، ولم يقد الجمال شيئا يفرض من علي. ومثلما يتشكل الجمالي بقراءة نص الحياة، يعامل التاريخ كنص يتعاون البديع والملقى صياغته. تلك الرؤية النصية تتيج للمبدع والملقى المشاركة في إعادة صياغة التاريخ لإعادة تشكيل عناصر الحياة، في محاولة مستمرة لاستشفاف الجمالي ومعايشته دون محاولة لتحيده بتعريفات مطلقة.

الهوامش

(١) راجت مؤخرا الدراسات البيئية بين الأدب وفن التصوير، حيث عقدت عدة مؤتمرات حول هذا المحور، منها على سبيل المثال، مؤتمر جامعة كولومبيا الذي عقد عام ١٩٨٦ حول «محاكاة اللوحة التصويرية في الشعر» (Erphrasia) ومؤتمر آخر عن الكلمة والصورة عقد في أمستردام عام ١٩٨٦. كما أصدرت المجلات الأدبية أعدادا خاصة لدراسة الموازنات بين الكلمة والصورة المرئية مثل مجلة New Literary History (١٩٧٧) ومجلة Poetics Today (١٩٨٩). وهناك أيضا مجلات متخصصة في مثل هذه الدراسات البيئية مثل Semiotics التي بدأت عام ١٩٦٨ وMosaic التي ظهرت في ١٩٦٨، بينما صدر أول عدد من مجلة October عام ١٩٧٧. وفي الثمانينيات ظهرت مجلتا.

Ward and Image Represent ations (١٩٨٣)

(١٩٨٥).

(٢) أول من استخدم ذلك التعريف كان سيمويس، كما ورد عن بلوكارغ في كتابه De Staria Atheniensium. انظر مارتن كيب، ١٩٨٩، ص ٢٨١.

(٣) حركة الدرامية voicists هي حركة أدبية إنجليزية تزعمها المصور والكاتب البريطاني ونيم لويس Wgnelham Lewis ومن أهم معانيها إيزرا باوند، وكانت تمارض النزعة الطبيعية والانطباعية السائدة آنذاك. فقد ذهب باوند بأن الشعر يتألف من صور تدع بمثابة درامات نوارية تنطلق منها الأفكار وتندفع إليها.

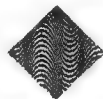
المراجع

Works Cited

Apollinaire, Guillaume. *The Cubist Painters*, 1913. trans. Lionel Abel. N. Y.: Wittenborn, schultz Inc. 1949.

-
- Bal, Mieke. "De - disciplining the Eye". *Critical Inquiry* 16.3 (spring) 1990: 506 - 31
- Barthes, Roland. *Writing Degree zero* Trans. Annette Lavers. Preface: Susan Sontag. N.Y.: The Noonday press, 1968.
- *The pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. London: Jonathan Cape, 1976.
- *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music Art and Representation*. Trans. Richard Howard. N. Y.: Hill & Wang, 1985.
- "Sciences versus Literature" *Twentieth Century Literary Theory*. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988a, pp. 140 - 44.
- "The Death of the Author, *Twentieth Century Literary Theory*. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988, pp. 154 - 58.
- Cardinal, Roger. *Figures of Reality: A perspective on the poetic imagination*. London: Croom Helm, 1981.
- Caws Mary Ann. *The Eye in the Text: Essays on Perception Mannerist to Modern*. Princeton N. J.: Princeton Up, 1981.
- Dryden, John. *Essays*. Ed. W. P. Ker. N. Y.: Russell & Russell, 1961, Vol. II: 115 - 53.





هذيان ثنائى

كيف املك وصفا لمحموِّ الروائع فى الردح
 اولبلاد مشككة، كالقصيدة، من لغة واباطيل
 كيف امارس موهبتى فى التخيل من غير ذاكرة
 واتابع نومي، وجسمى على غير صورته
 يطلب امرأة
 بإثارة راحة، وابتعاد الطنين

دائراً فى دوام النهايات
 الصقت وجهى على جسدى المتكرر
 تابعت أغنية وحنانة زوجين منفصلين
 تخيرت مقهى على شارع جانبي
 وتشبّهت باليتين لأبدر بلخيلة الناس اصفى
 وابقى بقايا من الغيب والرغبات

والمدينة، تلك الهنيئات

تلتبسُ الأبيّةُ فيما تبقى من الضوء والفضلات
وأنت تقومين متعبّةً لجامعة الزوج والعمل المنزلي،
وتتظيرين العلاقة، والأربعين، وميلاد طفل جديد
● تُجيد القرآنَ والموقفَ الوسطي، لماذا لنفصلنا؟

.. سلجناجُ نصفِ الحقيقةِ حتى ابررَ نفسي
● أريدُ من السوقِ خبزاً وأرزاً، ولا تنسَ برّانةَ الطفلِ
.. لا أستطيعُ تجاوزَ معرفتي، فأكورُ معصيتي
وأجمعُ مقتنياتِي على الراحةِتين
● طليت نقوداً إضائيةً، هل نسيت؟

اتعلمُ، هذا الصباح، كتبتُ مَنكرةً للمديرِ بحقي
كمِرضعةٍ في العلاقةِ والالتصافِ المبكرِ،
.. لستُ من الطيرِ،

كيف أحسُّ التداخلَ بين الطبيعةِ واللهِ
● نظفُ ملابسَ الداخليةِ

.. لا بأس، يكفى ملاكٌ وموعدةُ
لاكونُ مسيحا يهشُّ الذبابَ عن الوجهِ والكلماتِ
ويستغلُّ مستفصحكاً عن أبيه
ويخرجُ بعد العشاءِ الأخيرِ إلى الصلْبِ، مكتسباً والشبيهِ
● لماذا يماوئى الانتطاعُ المفاجيءُ، والهنّيانُ

.. بماذا تُحسِنُ؟

● بالحُبِّ والغبانِ

.. بداياتُ حملٍ؟

● معدني متقيحةُ

ليس صمتُ المكانِ، بل الليلُ مستغرقٌ في الخطايا الصغيرةِ
يرغو التلاطمُ الرخاميُّ في شهواتِ ممومةٍ
تتماهى طيورُ مُسومةٍ وزواحفُ في رقعتي الجسديةِ
وامرأةٌ في الصباحِ المبكرِ تلتقي بمنفضةٍ وغوايةِ هاويةِ

وتنأمُ بشهوتها الخام، صاويةً في ارتعاش
ورمادِ الأجنةِ فوق الفراش

هكذا - بانسيابيةٍ وهزلَمٍ عاديةٍ
ينتهي العالمُ الآن
صوتهُ لواقظٍ خفيفةٍ يتراخى على قفلةٍ في البحرِ
سماؤهُ إضافيةً، وملانكتهُ يهبطون بالقتمةِ ومساحيقُ
ريحٍ تُشمُّ أثرهَ وروائحُ أطعمةٍ
وديةُ البابِ، سيئةٌ تنتهي لحظاتها الأبديةُ
أدخنةُ متصاعدةٍ من نراجيلٍ مقهى، أزيزُ الدبابِ
وأنت تصفئين فوق الرفوفِ الجديدةِ والأتغالِ الأخيرِ

لا بقايا - فقط هو نشعُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعدٍ
أو هبرُ أخيلةٍ في الزوايا
ونزُّ سوائِلٍ رمليّةٍ في السميرِ

- لا بقايا سوى رغبتي في الكلام
- نفخُ العلاقةِ أم تكتلى بيقينِ الصطامِ
- نجربُ فوضى التلاسمِ في نشواتِ الظلامِ
- كلتي أحيلا
- خمسُ دقائقٍ أخرى، وأبدو طبيعيةً في اختناقِ العناقِ
- كلتي أريدك!
- تملكُ تجريةً في انتحالِ إحاسيسٍ جاهزةٍ، واصطناعِ الحياتِ
- كلتي أرى الكائناتِ الدقيقةَ تنحلُ في غرفتِي لعناصرِ أروى
- كلتي تملكُتُ في برهةٍ طاقةَ السريانِ الأحادي
- حتى تضيأتُ متنها في أجمعِ الجمادِ

والتجبرُ حقولُ مرايا، فكيف يُثبتُ موتهُ في لقطاتٍ جماعيةٍ
ويصطبُ خلاياه بين الغواياتِ والقيمِ
ينفلُ في صبراتٍ وجويدةٍ

يستعير الرموزَ النفيسة الحيوان المحرم والنار
حتى يركب بعض المجازات
أو كي يجرب فوضى الكتابة باللغة المستعارة
يستعرض الصور المائليّة مسترخياً، ويفكّ عاله البصري
لماذا التذائك هذا السماء يعرض قواريح شخصية
- سيجأوب في ليلة القمري غناء النشاب
● ستأبوع هذا المسلسل ثم أعد العشاء
- وتخصي الحكايات.. تنهض عواء من فومها مكتوبة
وتطعمه بالتوت والشرارات
وتحملة البجمات بسابع أيامه
ثم يتركه بين سكرى وعواء شمس
وتحكي له أمه:
كان في الغابة الحجرية ساحرة
استلكت عليك بجملة شعر
وسمكت ومسكت بالريشة الذهبية
أبقتك في الحجر الحي حتى تغطاك غرافتي لأظفرك
واتك لللائك والروح فيها، وأخرجن منك العصي واليقين
- هل سمعت من العرفة الأربعين؟
● سئمت تلاصق جسمين متضامين
ثنائية الصمت والاختلاج الوحيد
- لا تحكي البثور على بشرة الوجه، حتى يحف الصديد
● سائير شريط المسجل حتى أنام
- والمسلسل..
● احتاج معجزة جيوراً مهندنة
- دائماً في نهاية لعيتنا:
الكلام، بقايا الطعام، تنائر محتويات المكان
الشجار، القماط في شهوة متقطعة، الصداغ
.....
ويحل القناع..

مع أن الشاعر عبد المنعم رمضان من أكثر شعراء
جيله موهبة، ومن أشدهم وعيا بطبيعة تجربته الشعرية
وحرصا على تجديدها، إلا أنه كان من أقلهم حرصا على
جمع شعره فى دواوين. فبينما أصدر معظم زملائه من
شعراء السبعينيات أكثر من ديوان شعرى، لم يصدر
عبد المنعم رمضان ديوانه الأول إلا الآن. صحيح أنه
أصدر ضمن كراسات «أصوات» الأولى ديوانا صغيرا
يعنوان (الحلم ظل الوقت... الحلم ظل المسافة) عام
١٩٨٠ لكن هذا الكراس الصغير والمبشر بلا شك كان
أقرب إلى المشاركة فى مظاهرة «أصوات» الأولى منه
إلى تقديم الشاعر لنفسه بالطريقة التى يرتضيها. وقد
ظل عبد المنعم رمضان يكتب وينشر طوال هذه اللمة
غير القصيرة بالنسبة للشاعر والمشعر معا، ولكنه لم
ينشر ديوانا بالرغم مما أثارت قصائده من اهتمام
وجدل، إلا الآن حيث ظهر ديوانه (الفبار: أو إقامة
الشاعر فوق الأرض) ١٩٩٤، وكأنما كان الشاعر يجتشد
لهذا الديوان الأول الذى يريد له أن يترك أثرا وأصما،
أو يتحسب مخاطر جمع قصائده معا وهو الذى يعى
فدلالة الشعر ومستوايته. أو أنه كان يريد أن يثبث من
ثبات تجربته واكتمالها قبل أن يطلع بها على القراء فى
صورة ديوان، حتى إذا أطمأن إلى صلاية انجازه دفع
بديوانه الأول للنشر، بل دفع بديوانين معا للنشر، لأنه ما
أن صدر ديوانه (الفبار) فى القاهرة قبل شهر حتى
أعلنت دار الآداب عن اعتزامها إصدار ديوان آخر له فى
الوقت نفسه.

ويقدم (الفبار) ملامح تجربة شعرية على درجة كبيرة
من النضج فى أدواتها ومن التماسك فى رؤاها

«الفبار» أو إقامة الشاعر الجديد بين لمة الجسد وحمية الموت

وملاحظات تعبيرها. وهى تجربة تعلن منذ عنوان الديوان
الغايب للمناوين التقليدية ورغبتها فى تأسيس كتابة
شعرية جديدة لاتحتمل الشاعر صوت القبيلة، ولا تنص له
القدرة على تغيير العالم أو حتى تفسيره، وإنما تعتبر
إقامته فوق الأرض نوعاً من (الغباء) الذى لاغبار عليه.
وه البنا هنا، وهو غير التراب، استعارة مصرية خالصة
نعرف جميعاً مدى تغفله فى كل مناحى الحياة فيها،
يحط فوق الأشياء فيلقها بترابه السافى ويفطها ولكنه
لا يلمس ملامحها ولا يغير شكلها، وهو خفيف مثل لوزن
له تدبيراً، ولكن أصراره ومثابرته ومداهته على غزو
الأشياء وانتهاك نصابها فى عناد لا مثيل له تجعل له
ثقل الرصاص وفداحة الوجود، والخبار من مادة مغايرة
لكل مايلف بالرغم من أنه يأخذ شكل الأشياء التى يحط
عليها، ولكنه لا يثوب عنها، ولا يسعى لتمثيلها، وهى
مغايرة لها من حيث طبيعتها ومكوناتها، كما تعى القصيدة
أنها مصاغة من الكلمات بينما العالم مصنوع من المادة.
هذا الغبار هو المعادل فى عنوان الديوان لإقامة الشاعر
فوق الأرض، وليس للشاعر نفسه، وإن كان فيه شيء من
طبيعة الشعر عنه.

ويرتج هذا الشعر التجربة الخاصة فى حميميتها
وتفاصيلها الحسية والشخصية الدقيقة فى مقابل تجربة
الشعر السابق العامة فى أيديولوجيتها وإيمانها القومية
أو الوطنية المريضة. لا يجد فى التقنى بالهمم العامة
شيئاً من الشعر، بل إنه يسفر من الشاعر الذى ينتهج
الغنائية ذاتها منطقاً للتعامل مع الشعر ومع العالم منذ
تصيدة الديوان الأولى «الحط» التى يؤسس فيها علاج
تلك المغايرة منذ تساؤل البداية الاستهلاكي المركب.

وستترى عند هذه القصيدة بشيء من التفصيل لتتعرف
على مغايرة التجربة الشعرية عنه للمألوف من ناحية،
وأنه ينفك من ناحية أخرى إلى عالم الديوان عبر القصيدة
المفتتح التى شاء الشاعر أن يصدر بها عمله، وأن
يجعلها حنظل القارئ إلى هذا العمل. وتبدأ القصيدة
بذلك التساؤل الثلاثى للركب:

كيف نخشع إلى الحط

كيف نفرس ما فى الطريق

وكيف نشاهد ظل البيوت يموت على الأرض

يموت على الأرض

هذه الأسئلة الاستهلاكية تتناول مجموعة من المداخل
العامة إلى جوهر هذا الشعر الجديد، إذ تكشف عن
ضرورة التعرف على طبيعة الطريق «كيف نسير إلى
الحط» وعلى أساليب السير إلى الحط أو بالأحرى إلى
العالم الذى يخلقنا فيه، وعلى نبرة الصوت الذى سيفنى
به الشاعر لهذا الحط وفى الطريق إليه وكيف نفنى معاً
فى الطريق وهى نبرة تستعيش بضمير التكلم التجمع
عن ضمير المخاطب الذى فضله الشاعر القديم منذ «فما
نك من نكرى حبيب ومترل» وحتى «عنك غابتا نخيل
ساعة المسهر». وضمير المخاطب الجمع هنا ليس تعبيراً
عن النحن الجماعية كما قد تنوهم منه، ولكنه تعبير عن
الذات الفردية فى استغراقها فى علاقتها بذات فردية
أخرى، تقف معها أغنية سنعرف مزيداً من ملامحها
وتفاصيلها كلما أمعنا فى القراءة أو دخلنا فى التجربة.
وتكشف لنا هذه الأسئلة الاستهلاكية كذلك منطق الرؤية
«وكيف نشاهد ظل البيوت يموت على الأرض» فى تأكيد

على زمنية الصورة الشعرية الجديدة التي تدخل بعد وجود الأشياء، في الزمن في جسمها قبل الأشياء نفسها، لأنه لا يهتم بمشاهدة البيوت نفسها بقدر ما يراقب موت ظلها على الأرض، أي مرور الزمن عليها، وتغيرها به وفيه. فالتخيل والاهتمام ببعد الزمن في العالم من الأمور المهمة في هذا الشعر الجديد الذي يعبر عن عالم فقد رؤاياه القديمة أو الأيديولوجية القديمة، وبدأ يبحث عن رؤاياه جديدة، يأسس عبرها للكلمات والمفردات والصور من جديد وعلى قواعد راسخة. ومن هنا فإنه يسخر من الأسس القديمة التي كانت تنهض على قدر من المبالغات التي تبدو له تبسيطاتها القديمة جوفاء ولا معنى لها، فلا تأثير لديه إلا الرثاء:

سأدا يكون إذا اضطربت عرياته الضيولة

وأوشكه أن يدخل الناس لرأسهم

أن يشربه عواطفهم

سبعة من غناية

لتعبر الكوارث أغصن من الموت

يصبح شكله الفؤاد كبالونة

ينفخ الشعراء فتكبر

يمتنع الشعراء لتدخل هيأتها

هذه الطريقة القديمة في التعامل مع الشعر والعالم، ورويت أحدهما بالآخر بهذا الرباط الشرطي أو الآلي الذي تقتضيه ميالغاته السقيمة أن الكوارث أقمى من الموت، والذي تختلط فيه الأمور في ضباب الغنائية العاطفية التي تحيل الفؤاد إلى بالونة ينفخ فيها الشعراء فتكبر أو

يمتنعون عن النخ فتقتل هيأتها يطرحها الشاعر في مقابل الطريقة الجديدة في التعامل مع الحسوسات وتأسيس دلالاتها من جديد. طريقة التريث لدى الجزئيات وتحسسها وتاملها لتأسيس أبجدية الحواس مقابل أبجدية الألفاظ والمظاهر العاطفية القديمة:

نحن نعرفه أنه الطريقة

أنه نكتريه عاظم

كلما لو شكت روحنا أنه تنام على درج الجسم

لذا به

فاستراحت

وعلوت الجسم رافحة الذوبان

فبدلاً من الشاعر اللين حزناً لكآبة العالم، أو الذي يتفنى بإنجازات شعبيه، أو الذي يحكي تجربته للآخرين نجد شاعراً مشغولاً بتفاصيل لذته الحسية، فرحاً بلحظات التحقق القصيرة التي يقتنصها مع حبيبته. فالقصيدة تقدم لنا رجلاً وامرأة في طريقهما إلى الحل، يعرفان أن مواجهة العالم والدخول فيه قدر لم يفتاراه، وإنما فرض عليهما إلى حد كبير:

نحن الزن ذاهبان إلى الحل

لم يدع الأصدقاء لنا فرصة

أن ندرهم

بل ويدركان أن ثمة درجة من العدا المضمرة الذي يواجههما به هذا العالم المرأى الذي يريد أن يفرض قيحه وأخلاقه عليهما، ولكنهما يرفضانها. فهما

سعيدان بشقاوتهما، وبما يخفيانه بينهما من اجترار
للمحرمات. لأن أحد هوموم القصيدة الجنية هي هناك
هذه المحرمات والولوج إلى مراتع أسرار اللذة الحسية.
والتعبير عما لا يصح التصريح به في العلن، وقد أحالت
القصيدة جراتهما شعرا يزرى بكل أشكال التناقض
الاجتماعي:

والنساء اللواتي اغتبطن

لمراته في ساعة المرسى

لم يغتبطن كثيرا

لما يتخيلنه

حين يهجره مصباح عجرتنا

فيلعلم أضواءه

ويصر على النوم منفردا

النساء الخبيثات

يحرزن أنى أقبل شعرك كى يفتكلك

أنى أقبل جسمك كى يفتكلك

أنى سأجمع هذى الضحايا

والحمى

بوسائل نازلة من قلوبى

تلك التى تتلوى فى الغم

ترسبه فى منجى البطون

تخرج عند الحقا، الخرمين

حينئذ سرور ترعشين

وتبشجين

تتالين راحة الربى

وهو هنا رب للذة الحسية التى طرحها القصيدة فى
مقابل التجربة الشعرية القديمة، وتكشف عن تلقفها
الجسدى الصائم، وتعبير عنها بجرأة وشاعرية غير
مسبوقة فى الشعر المصرى الحديث اللهم إلا فى أشعار
السيراليين الممثلة أو فى قصائد عبد الحميد الدوب
وتجيب سرور للمفوعة. وهذه الجرأة التعبيرية هي التى
تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن اللغة المأظفة القديمة
التي لا ينى الشاعر يكرر طبيعته معها أكثر من مرة
ويكثر من أسلوبه بل ولا يتورع عن التصريح بزياته لها
واحتقاره لها فى تأكيد لصدة القطيعة وإغلاق لأبواب
العودة إليها:

نستعين على اليأس

بالشعراء القدامى

لكون وهيدى فى الليل

ليس جميل سوى أن تكون وهيدى فى الليل

نمل كل الضيق بأهواننا

ونحاول أن نضع اللغة المأظفة

هذه الجدار

وتكشفه سوانها

ونبول

وفي مقابل هذه اللغة المرفوضة يطرح الشاعر اللقاء الليلي الحميمي مع الحبيبة الذي تتبلور به أبجدية اللغة الحسية الجديدة من ناحية أخرى، وهي لغة قد تكون مبهمة لاتقصص، وقد تكون مجرد مجموعة من الآفات، ولكنها لغة حقيقية وقادرة على ملء كل الشقوق: شقوق الجسد وشقوق العالم، وعلى تكوين معزولتها الجميلة أو داوركسترا الوجود كما يقول:

نحن نسا سنكون أوركسترا الوجود

ينقصنا عارثه واحد

وجديد

ليس نطمح الآن

أن نكافئ فوقه الخريف

وأن نرث الأرض

أن نعتلى سفحها

وعرابها

والذي لم تكنه

فانفخ فيه من الروح

ماقد يراه المحبون

نزلة

نحتيا نستطيع الإقامة

بهذه الأبيات تكتمل الدورة الأولى في القصيدة وهي دورة الحياة ومعاودة مواضعاتها اليبالية القيمة وتأسيس أبجدية الحواس التي تتخلق بها الحياة الجديدة، وتبدأ

دورة جديدة أخرى تستهدف تأكيد دائرية البنية وتكراريتها من ناحية، وتكاملها من خلال ثنائية متناقضاتها أو متعارضاتها من ناحية أخرى. في هذه الدورة الجديدة تستعمل أسئلة الاستهلال في الدورة السابقة إلى أجوبة فيها قدر من التصميم، فبدلاً من صيغة «كيف نمضي إلى الحظ» الاستهلالية نسمع ذبرة تأكيدية مغايرة تهافت بشئ من الإصرار:

نحن سنمضي إلى الحفل

سوف نملأ ماقد بدائنا

نحلم أن نتباطأ

أذكر أن أبهى سوف يسبقنا

وهي دورة تتعامل مع البعد التاريخي للتجربة التي أصبحت الدورة الأولى بعلمها الحسي أو الجسدي، وتطلق من تذكر الأسلاف الذين ساروا على نفس الدرب ومضوا إلى نفس الحفل، ومن يقين بصحية الرحلة ونهايتها التي لا مفر منها، والشاعر يفترار لفظ مضى بدلاً من نهب من البداية لأن الماضي هنا وما يتصل به من ظلال الماضي والديمومة هو الفعل المناسب الذي تكشف لنا الدورة الثانية في القصيدة عن أهمية إحياءاته الراهنة من الوهلة الأولى. فهذه الدورة الجديدة تتعامل مع الموت الحتمي الشيك الذي قدمت لنا الدورة الأولى نقيضه وهو الاحتفال بأعراس الحياة الحسية، ويتدفق خصوصيتها في شرايين الزمن الفرعية التي تسعى لاكتشاف العالم بطريقتها المختلفة. فهذا الأب الذي يذكر أنه سوف يسبق إلى الموت كما سبق إلى الحياة هو الذي يحيل الحفل إلى استعارة لتجربة الحياة نفسها والتي لاكتسب

معناها الحقيقي كحياة بدون هذا البعد المحتمى والميتافيزيقي. لأن الأب هنا تجسيد لدورة الحياة السابقة التي يفترج جسده النحيل تحت وقع أعرافها السبعين، ولذلك فإنه يعرف أن حظه من مباحج الحياة قد انقضى، فالحياة قصيرة، تتجلى فداحة قصرها في أن كل تألق لها لا يذكره فقط بنهايته الوشيك، بل يدفعه نحوها:

هو الآن يصرخ

أرنه المباحج

والرضعات

وراحة الفلج

والقبلات التي تتدحرج في الليل

سرفه تدحرجه

باتجاه المكان الذي فيه يسدع

يمررك صوت الرفلج الذين يضروا قبله

ويكاد يصلحهم

ويكاد يبرش لهم

هذا اليقين بجدل الحياة والموت، هو الذي يكسب الدورة الجديدة أهميتها، بل وضرورتها لتخليص الدورة الأولى في القصيدة من أي وهم بغنائية قديمة، فما قمته القصيدة في الرحلة صوب الحفل بدورتها الأولى ليس تخفيا بعشق حبيبين، ولكنه وجه من وجوه هذا الجدل الدائم بين الحياة والموت. لأن الصياغة في الدورة الأولى هي التي تقوئنا للموت في الدورة الثانية التي لا كمال لعنى الدورة الأولى دونها. وهو جدل ينطوى على وعى

الأبن بأن طقس قتل الأب الرمزي ضروري لتأكيد الذات ولاكتشاف مفردات لغة الحياة القاسية الشقية معا، والتي يختتم بها قصيدته أو رحلته إلى الحفل في نهاية القصيدة. لكن قبل الحديث عن هذه الخاتمة المهمة علينا الانتفاذ إلى المقابلة بين جدل الموت والحياة في تذكره للأب واستمرار الحياة في تاملاته عن الأم. لأن الطقس نفسه ليس ضروريا مع الأم التي تمد القصيدة حبل للصياغة بينها وبين الأحفاد، فمع أن الأم قد استعدت لتصبح الأب في تدحرجه نحو النهاية الوشيك، وقد نحل جسمها هي الأخرى وصار كهولها من الجدل والعظم، تسكن فيها الدماء القديمة والتكريرات فإنها:

ترجع عين تشاهد أعضائها

يشربون الفضاء بلون الجمرع

ولادعوى قابليتها للمكوث طويلا

ولكنهم لم يشاوروا لها أن ضر

استجوابا لرغبتها في الرقولة لدى الباب

عنه تركه النور

والشمعدانات

تسمع ضجيتهم حين يقتربون من الباب

تترجم

في تعلق الأحفاد بالجنة ومنعها من الضى نوع من تشبث النبتة الفضة بجذورها، وهو وعى يماثله وعى الجدة التي لاتدعى قابليتها للمكوث طويلا فقد انتهى دورها، وأخذت حظها من الحياة، بالرغم من تعثر هذا

الحفل واستعدادها لتصحب الأب في رحلته نحو النهاية.
بينما يواصل الابن مع حبيبته المضي صوب الحفل:

إنه الحفل

نحن معا ذاهبان

ولكننا نتباطأ

نحلم أن نستظل بكل السحاب

وأن نسل الحفل سيجين

بلنا فرنا من الأرض

وارتضه الروح أن تتبدد

تصبح أجنحة للطيور التي لا تمرد

وحتى تصبح الروح أجنحة للطيور التي لا تمرد فإن
الابن يحرق في طريق الرحلة موارثه، ويربط عملية حرق
هذه الموارث كلها بعملية استكشاف أبجدية الجسد مع
حبيبته، وتأسيس الأشياء والمفردات من جديد:

إننا ذاهبان

مع كتبت

سورة أمزق في كل أرض

أما برها

بضمة

لأرى كيف صارت تقاريم جسده

كيف استقر الربان به

فإذا نفدت كلها

سنكون أقربنا من الحفل

وانصرفنا ربحنا

هكذا

هكذا

فحرق الكتب بما تنطوى عليه من حكمة قديمة ومفردات
قديمة يرتبط في نهاية القصيدة باكتشاف تقاريم جسد
الحبيبة، والتعرف على تحولاته في الزمن وتلمس آثار
الزمان عليه. فالزمن هو البعد الرابع للوجود في هذا
العالم الجديد الذي تجسده القصيدة أو تجرية الحفل
الرمزية فيها.

وتقدم لنا هذه القصيدة الاستهلالية مفتاح البنية
الشعرية عند عبد المجمع رمضان في ديوانه الجديد
هذا. وهي تجربة تعتمد صياغة على تضاد الثنائيات
المتعارضة، وعلى معرفة الأشياء بأضدادها. وتنهض بناء
على بنية تكرارية دائرية يربق شقها الأول الضم من
جديد على شقها الثاني ويدعونا إلى إعادة قراءته وتأمل
مفرداته. وتؤسس منطقيا لغة الجسد والتفاصيل الحسية
في مواجهة لغة العاطفة والموارث القيمية والكتب التي
كلما تخلى عنها كلما ازدادت معرفته بنفسه وتمكنه من
مفردات لغة الجسد التي يبلور أبجديتها. وتستخدم لغة
صيغة المضارعة التي تشيع في كل أجزائها فتكسب
الصياغة نوعا من الحضور الذي يحيل القصيدة إلى
حفل مترع بالحياة، لأن الحفل فيها حياة. ويتعامل كوني
مع كل مفردات العالم المسنوسة من عناصر أولية كالماء
والهواء والتراب أو طيور زنبات وزهور وشجيرات
وحشائش وحشرات ورياح وروائح وأصوات وكهوف
وتضاريس الجسد وروائحه وسوائله. ولكننا وهي
تستخدم كل هذه المفردات للمسنوسة لاكتي تنسج لنا
تفاصيل عالم المجرى الثاوي وراها، وتكشف لنا عن
جدل الموت والحياة. وعن أنشغال هذا الشعر بالزمن
وهو الجسد، الزمن الجرد والزمن الحاضر معا.

عالم الفنان السيد القماش سريالية تناضل من أجل الإنسان

مائدة خيالية تُخلق فوق روس البشر، وفي القلب منها: أسماك وعناقيد عنب وأسلاك وأشلاء، روس بشرية. طواطم عملاقة تنتصب في الفضاء. طواطم حديثة لكائنات تمزج بين البشر والآلات، وأخرى بدائية تمزج بين البشر والحيوانات، قباب بأجنحة يخلق في الفضاء، وآخر في طيراته يتحول إلى نصف طائر. مسامير تمتد وتمتد وتتولى كالأفاعي، ثم تستحيل أكثر وتتداخل كشبكة من الحبال، ثم تنق وتصف وتثبت لها أجنحة تسبح بها في الفضاء، وجوه بشرية معنية جامدة، لكنها تتالم وتكاد تطفر منها الدموع، مومياء ملفوفة الوجه تقف أمامنا شاخصة وكأنها تشهد على شيء ما. أسلاك معدنية تنفزع وتتداخل كتلة من أعشاب بحرية. أسماك حية تطير، وطير معدنية تنتصب بلا حراك. مدارات فلكية بها شمس وأقمار، تربطها أسلاك ومسامير وتحيطها شبك معدنية. غزاة وحيدة معصوبة العينين تحترق.

تلك هي مفردات عالم الفنان السيد القماش. فكيف ننظمها؟ وماذا نقول؟. يتسم عالم القماش بكثرة المفردات وزحامها وتوالدها الذاتي، ولا تمثل الصور السابقة سوى مساحة رئيسية منها. مساحة يفترض فيها قدرتها على تخييم الموضوع واقتناص ما هو جوهري فيه، عبر وحدة مفترضة داخل كل صورة وعبر الصور جميعها. إلا أن العالم نفسه يظل أكثر تنوعا، مما تحتويه تلك المساحة بالمعنى الجامع لكونياتها. فهو يحتوي على عناصر عديدة، عصبية على التنظيم العقلي، وبالتالي عصبية على التفسير. وليس من الضروري أن نحاول تنظيمها وتفسيرها، فالحرية والعفوية هما بالتحديد علة وجودها. حرية مصدرها الذاكرة وترسيباتها، وكشوف الأحلام، وقوة الأشكال البصرية في حد ذاتها، ولحظة المياغنة في الإبداع، والتداعي المعقود للمفردات إذ يجر بعضها بعضا دونما علة منطقية، والرغبة في توليد التناقضات والمفارقات البصرية دونما سعى لتوليد دلالة محددة.

وإذا نظرنا إلى تلك الصور السابقة نلاحظ أن ما يجمعها، هو كونها جميعا تنطوي على تناقض محدد تتولد منه دلالة ما. تناقض يمكن أن تصفه كثنائية تناقضية توحد في الشكل الواحد بين شكلين متناقضين، وبالتالي تنقل لأحدهما دلالة الآخر أو تنقل لكل منهما دلالة ما مصدرها الآخر.

ولكن ما الذى يُنظم تلك الثنائيات التناقضية كلها؟ وفقاً لـي منطوق؟ وماذا نقول؟ نجد الإجابة على مستويين من التحليل. يتناول الأول الرسالة العامة للأعمال كلها، ويحاول الثانى اكتشاف ولورة نمط آخر من الثنائيات التناقضية المجردة، يقف فى موقع الوسيط بين الرسالة العامة وتلك السلسلة من الأشكال الخاصة.

خلف تلك اللوحات كثافة أشكالها للتداخلة، من السهل أن نكتشف وجود رسالة محددة ترفع راية الإنسانى فى مواجهة ما هو غير إنسانى. يتوحد الإنسانى مع قيم محددة، هى: الحرية والطبيعة والفطرة والعمل اليدوى والسيطرة على الوجود الذاتى. ونجد تلك القيم حاضرة بذاتها بجلاء وقوة، كما نجدها حاضرة فى قلب الحضور المسيطر لتقيضها، أى فى قلب الحضور المهيمن للشكل الدال على تقيضها. ويحمل هذا الهدف سيرىالية من نمط اجتماعى مقاتل. نعم لازالت مثل كل سرىالية تستمد مفرداتها وتكويناتها، من مجالات الحلم والمفارقة ومخزون الذكريات. ولكنها تنطلق من تلك المصادر بمفرداتها وآليات توأدها العنوية صوب هدف ورسالة وإعية. وسوف نرصد توتراً بين هذين العنصرين، عنصر القصد بما يحتويه من معانٍ إرادية، وعنصر العنوية بما ينطوى عليه من بساطة ومفارقة.

وفيما بين تلك الرسالة العامة وسلسلة الصور والأشكال الخاصة، يقف ما سبق أن سميت بالثنائيات التناقضية المجردة. لا يتحصر دور تلك الثنائيات، فى محض نقل المعنى العام إلى مجال الصور الخاصة التى تحكمها وجهة واحدة، وهى أيضاً تولد نظاماً من المعانى الجزئية الخاصة بها والتمايزة وجهة المعنى العام. هنا يمكننا رصد ثلاث ثنائيات مجردة: الميت والحي، البسيط والحديث، الكبير والصغير.

إذا نظرنا للثنائية التناقضية الأولى سنلاحظ عند تحليل مفردات اللوحات دورها الهام. يتحول الميت إلى حى. فنجد القباقيب الخشبية الميَّمة للتمسكة بالأرض، قد تحولت إلى كائنات حية تهجر الأرض وتطلق فى الفضاء، وفى تحولها هذا تجسد قيمة الحرية والذات وسمو الالتصاق بالأرض. كما تتحول المسامير الحديدية الصغيرة المستقيمة إلى أفاع طويلة

تتلقى، تهبط من أعلى وتنبتق من الأرض وتسمح في الفضاء، ثم تنبتق من رويس البشر وأعينهم وكلنها ثعابين رأس ميدوزا الشهير في الميثولوجيا اليونانية وتهض الموميات من مقابرها ملفوفة الوجه بلغانف متتالية، تنظر إلينا باعين لا نراها وكأنها ترغب في الشهادة على مأساة أجبرتها على النهوض من ثوابيتها العتيقة. وفي المقابل يتحول الحي إلى ميت، ينصت البشر بقوة وجبروت داخل مساحة اللوحة، ولكن الآلات الميتة بترويسها وأسلاكها وسيورها وفوائدها وعوارضها تتحجبهم، تنبتق من داخلهم، وتقتصمهم من الخارج، وتحيطهم مشكلة الألق الذي يحتويهم، لكي تحيلهم إلى آلات ميتة تنتصب كطواطم حنية في قلب أحرار كثيفة وتنبتق الأعشاب والنباتات حول الطواطم الآلية، وكأنها تشيد بقوة الحياة والطبيعة في مواجهة الموت الكامن في سيطرة الآلة. ولكننا عندما نمنع في التامل سنلاحظ هنا وهناك الأشواك الحديدية الصلبة وقد خرجت منها والسطوح قد استدارت وتصلبت واكتسبت لعان الصلب الميت. وخلف تلك التحولات من الميت إلى الحي ومن الحي إلى الميت، سنمثر بالتأكيد على الوجهة العامة للرسالة سابقة الذكر. ولكن تلك التحولات بتمايزاتها عبر الصور النوعية لوجودها، لا ينحصر مغزاها ودلالاتها في إطار وجهة الرسالة العامة، فتظل تعمل داخلها ويحضور قوى دلالات خاصة، ومفاتيح لا يمكن تلخيصها عقليا، وسطرة للمعالجة العقلية، ومنطق خاص للبناء البصري المفردة بعينها في مساحة خاصة.

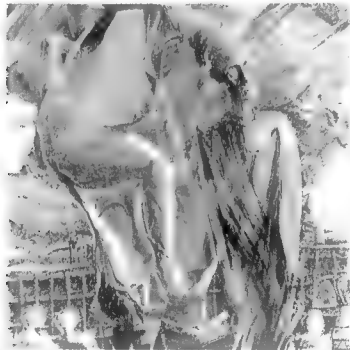
تعمل الثنائية التناقضية الثانية: البسيط والحديث على ذات المنوال السابق. إن البسيط ينبغي فهمه عبر معان متعددة مترابطة: الطوري القديم والأولي والبدائي، مع الاحتفاظ بالمعنى النبيل لا التحقيري داخل كلمة بدائي. يمتلك البسيط قوة كامنة فيه، قوة إنسانية بنامة وحررة. في داخل تلك الأشياء الصغيرة العابية المحترقة، قوة كبيرة لا تلتفت نظرنا أو نستحوذ على وعينا، وما هي عين الفنان ويصيرته تكتشفها وتقض أماننا سرها. هكذا يكتسب القيقاب البسيط دلالة نبيلة غير متوقعة، فيتحول إلى طائر يحلق بحرية فوق البشر والآلات العملاقة، ويصبح تيمة مقدسة تتدلى من عنق الإنسان لتربطه رمزيا بكون أعلى وأسمى، ورشم صغير منقوش فوق يده يحميه ضد شرور العالم، أي تنسب إليه قوة أسطورية نبيلة ظاهرة أو كامنة. وفي المقابل يتحد الحديث الذي تجسده هنا الآلة مع معان سلبية تماما. تنتصب الآلة في قلب اللوحة كوحش

خسار، فيه الكثير من التنافر والعنف والقيح. تقف كوحش يستعد لالتهايم ضحاياه، من حوله تتحرك كائنات أخرى صغيرة عنيفة تتجذب إليه بقوة التماثل في الهوية وبالرغبة في المشاركة في ولعة قائمة. وفي الوقت نفسه تبدو كطولم بدائي لوحش حديث، يتعين عيابه وتقديم القرابين إليه، قربلين تتوسطها وحوش البشر المقطوعة. هنا يتناقض الحديث مع البسيط في الدلالة الإنسانية، وفي تناقضه هذا نراه يكتسب سمة من سمات البسيط هي سمة البدائية بمعنى الفطري الذليل. إلا أن تلك المائلة بين قطبي البساطة - الحرية البدائية العبودية ليست مطلقة، ففي المقابل هناك المسمار البسيط الذي يقف على أرض الدلالة العامة للآلة الحديثة. وهي مفارقة دلالية نجد تفسيرها في طبيعة السريالية، بما تحرص عليه من مفارقة وتناقض ولا انتظام في اختيار المفردات ونظام للعاني للربط بها.

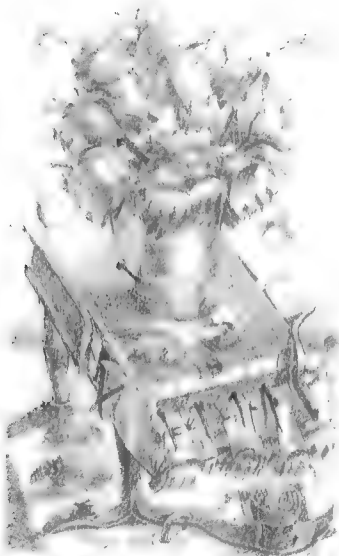
إن الثنائية الثالثة هي ثنائية الصغير والكبير إذا نظرنا إلى لوحات القماش سنلاحظ كيف تتجاوز فيها، المفردات ذات الكتل الضخمة والمتوسطة في مركز اللوحة، مع عدد كبير من المفردات الصغيرة للتناثرة من حولها وأيضاً داخلها. تمارس تلك الثنائية وظيفتين: تشكيلية، ودلالية في إطار الوظيفية الأولى التشكيلية اللمحة تساهم في التركيب البنائي للوحة، من خلال كسر حدة استواء السطح وتماثله. داخل كتل الأشكال الكبيرة، وبجر موازنة تلك الكتل بصرياً بكثرة من الأشكال الصغيرة، وتوليد تيار من الحركة تمثله الأشكال الصغيرة السابحة في الفضاء يناقض ويوازن الثبات المسيطر على الأشكال الكبيرة. وفي إطار الوظيفية الثانية تساهم تلك الثنائية في توليد الدلالات وتوزيعها فالمفردات الكبيرة تتحد مع الآلات والإنسان الأعلى المجدد، ومع الإنسان المفتت النهار والأجوف ومع نتائج سطوة الآلة مثل مائدة القرابين. أما المفردات الصغيرة فتتحد مع الطبيعة، بعد أن جرى نفيها وإخضاعها وتجزئتها من مضمونها الصي النابض. أي تتحد مع الطبيعة الآلية كائنات والأعشاب الصلبة، ومع الطبيعة المقفرة من الحياة كالجبال التي لا تنبت في أرضها سوى المسامير وحتى الصبار لم تعد تعرف. ولكن مرة أخرى لا يتحد الصغير حصراً مع الدلالة السلبية، فلا تزال هنا وهناك نباتات وأعشاب وزهور حية، ولا تزال تلك القباقيب الصغيرة تسبح وتحلق في الفضاء بحرية.

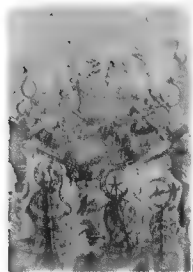


عالم الفنان السيد القماش
سريالية تناضل من أجل الإنسان



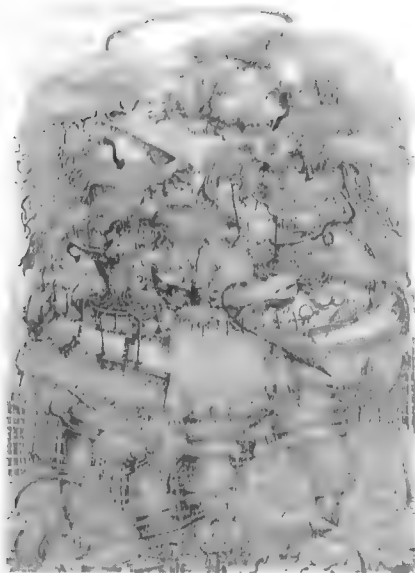


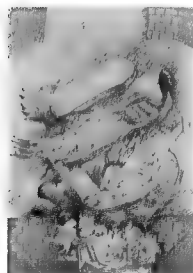


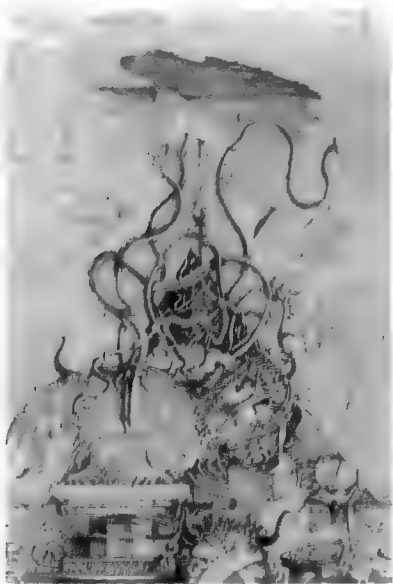




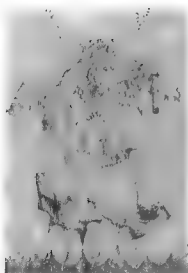


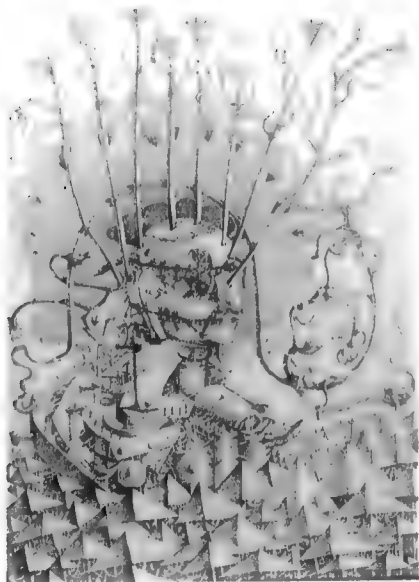


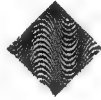












القاهرة

البحر القديم

يتخللنى صوتها منذ أكثر من أربعين سنة
كنت أصنع أنيتى، وأراها تعلق كالأحوانة إصبعها فى إنثائى الجديد.
كنت أرفسها، عندما تستطيع الكوابيس أن تتدخل بينى وبين
استراحة جسمى، وكنت أرى عليها الهواء القديم، إذا زلقت رجلها وانزلتها كاليتيمة، إن تركتها الحكايات
منكوبة الشعر، كنت أصلى بها صلوات العذارى الجميلات كي تستعيد استدارة أفخاذها، ربما كنت
أحلم أن يتساقط منها الغبار، فأفسله ذات يوم ثبأت وقالت لأصمابها: يا لشعري الطويل، ولكنها أودت
نحو نافذتى: يا لشعري الطويل الذى سوف يمنح جسمه أن يتدحرج فوق سقف الكلام.
يتخللنى صوتها منذ أكثر من أربعين سنة.
والطيور الحبيسة فوق منازلها، سوف تحجب منها إذا صممت ما يورقها سوف تحجب كيف تلحز أظفارها
الذاهبون جميعاً لصيد الصمام.
:- كيف تصعد يا ولدى كتنى

: - رأيت أبى للشمع يصعد مثنئة

ورأيت أبى الشمع ينزل عن مثنئة

الريح العالية تماماً

إن أكلت من النوم - فوق السرير الموائى لغرفة أمي، وإن اتوقفت عن امنيات.

الصباح بلان تضح الشئ في غرفتي، لن اغادر هذا المكان إلى غيره، قبل أن تستعين.

على برقيتها في الذهاب إلى السوق، سوف أمرر كرسيتها الخيزران إلى البلكونة، سوف أطل على امرأة غارتني، فلما رأت لغتي كالطليقة، عادت إلى ثوبها، بعدما انتشس رائحة العابرين، أمي أنسجت، وأنقض أركانها، في مكان قصي يكون الفجار ثقيلًا، سوف أترك أغنيتي تحت أقدام أمي، وأترك بعض الوصايا:

مهاسوف تأتي، أملي جوفها بالحنين إلى نخلتي، فيكيتها، نعي خطوها يثلكا، وابتسمي إن تكلمت إلى غرفتي، قاسميتها الحكايات عن جدك الجدوى، الذي كان يملك عبداً، ويملك بعض الجوار المليئة بالذهب، انتظري كي ترى صوتك الطول يعضي أمامك، قاسميتها الحكايات ثانية، كيف كانت لجدك امرأتان، امنحها القليل من الوقت كي تنتفض، حين تلح عليك حكاية درويش قريتك، ابتدأ بالنبوة سوف يجره الزمان الذي يتكلم فيه الحديد، وقولي لها: إن درويشكم كان يلبس قبعة الشمس حين يشاء، ولا يتحرك حتى تسافر، سوف أعود هنا، عندما تنطلقين تسافر، سوف أفاجنكما، وأفاجنها وتهم، فامسك راحتها، بعد ما تتكلم أخذا من دراويشك الطيبين، سننخل منسولين على بعضنا.

كلما نلق الباب، سوف نفكر، كيف سنفرش كل حكايات أمي على الأرض كيف ننام معاً في فضاء به جرة المال، والعبد، والمرأتان.

سوف تترك في البلكونة كرسيتها الخيزران.

الريح العالية

الليل هناك في هليوبوليس، أقصر منه هنا في الغرفة تحت قميص النوم، جميع أصحابي يعترفون بأنني سوف إذا القاه، سوف إذا امتص طلام حناصيرها، سألقت طرفي بين الشهوة ورماد الانتفاض، أشم إذا شنت الأبية الآنني مني، أنشق كل هواء سيصانفني، ضاحية لا تشبه جسمي، تخرج من ضاحية تشبه في إيران الفندق، كان يمر علينا الساقى، يسالنا عما نؤويه. سنشرب إيريقين من البيرة والشاي، سنهوب من تناول الاسم الأول لميقتنا، لما كنا نعمل أمتعة العشاق ولغة العابر، كان الصيف يفاجئنا، بالنسي إلى اطراف النهر، معاً نتدبر كيف نخلصه من طعم القمار، ورائحة المازيت، وكيف نخلصه معاً في الرنة السفلى، من أزمان عبرت، كيف نراه يبذل جسم الشاعر، يكتب بعض حروف صافية خضراء، وطأ تسلم

فمهما للأجساد، سيمحوها، يتذكر أن قناطر تعلوها العريات، قناطر يعطوها الطلاب، وتعلوها
 الماشية الأخرى سوف تتروى وتفتح ذات صباح شفقها، لا يقسى. أن هواء حريق هب عليه، فماد
 ليكتب بعض حروف صافية خضراء، وماد بينك جسم الشاعر، يطبخه في العلى، فلا يترسب منه
 سوى شفتين، اللجل هناك، والمقبرة هناك، وفوانيس القلعة، عند الطرف الآخر رمل، يشبه أيام
 التاريخ، و نارنجات ذابلة، وبقايا غسل في أنية للوح، ومور تهبط منه عيون وأسماء، تنقرس، تهوب
 خلف منازل، تبحث عن رأس مقطوع سوف هنا يتبدل جسم الشاعر، سوف هنا يتسائل، كيف
 الليل هناك في هليوبوليس، أقصر منه هنا في الغرفة، تحت قميص النوم.

: - كومت شموماً في رضى

فامتلات رضى

كيف ترانى؟

: - خبزاً خبزت أمى

ثم اغتمست

لبست ثوباً كاللستان

وكانت حين تمر أمامى

تنبسط الأنيث

وتسقط عن عيني الجدران

: - إننى تحت رجلك

حولك

فوالك

كيف ترانى إذن

غيماً من تراب

: - اتركنى أبداً قوسى

اتركنى أبداً أهداب محبوبتى

وانريها

كيف يمكن أن تتغلى عن الماء

إن كان مضطجماً
في سرير السحاب
اتركيني أسرب ماويةً وأقول لها:
قادر أن أحب الشوارع
أن استجير بها
قادر أن أعابثها
يا شوارع كوني سلاماً ويرداً علي
وكوني صدق لخطاي
صدى لاتصراخ الشباب

النَّصَبُ الْفَنَكَارِي

أخشى أن ارتاد الشارع وحدي
أخشى أن يسألني العسكر
أين بطاقتك الشخصية؟
هذي
هل تعمل في جيبك صورة من تعني؟
أفتش

لا لا أحمل

هل تعرفه؟

اعرف

كان يُطليني في الليل
وإني للمدرسة يقدم لي احلاماً
واناشيد
ويسكنوا
وفطيراً

كان يطالبني أن أمشي فوق يديه
وإن اعتاد على أصوات الكورس

لما اقتربت رأسي من اكتاف الضابط

كنت أراها لامعة

لم أعرف أن الضابط يشبه

كم عمرتك؟

منذ الليل كانت أيامي تتسع

ولا أرضعنا

منذ الليل كنت أتم الستة عشر

وأخشى أن أتركها

لما مر الشهر الرابع بعد الستة عشر

انقلبت سفني

هل تعرفه؟

أعرف

كان يطفئني في الليل

ولما انقلبت سفني

جاء إلي كثيراً

دق على الباب ولم افتحه

انتظر ولم افتحه

انصرف

وحاول أن يتحول فوق الماء

وكان الماء إذا أبصره

يبدر كالوتر للشود

ولما سار عليه

تكشف عن أخنوخ

حاول أن يتحول فوق ندى الكلمات

فما ت

هل تعرفه؟

أعرف

كان يظنني في الليل
ولما مات
سميتُ إليه أشيعه
ويكيتُ كثيراً
كنتُ أخافُ على أحلامي
أنْ يستيقظَ ثانيةً ويسردُ
: - هل رأيتُ نبي في الحدائق؟

: - لا نمتُ
تخيلتُ كيف ستفرجُ منه
وتسبحُ فيه
كلابُ
وأحنيةُ
وجندُ

اشجارُ او احجارُ في الطرقات

رجلانِ امامَ البابِ
ورجلٌ في المنحدرِ
امرأةٌ سوف تمرُّ أكيداً بعد قليلِ
سوف تقولُ : صباح الخيرِ
: صباح الخيرِ
المرأةُ جوثقُها من صوفِ كحلي
ويلوزقُها مثل الماءِ
المرأةُ عجلي
والرجلانِ امامَ البابِ
سينسحبانِ إلى اللقي
والرجلُ الواقفُ في المنحدرِ
سينبقي في المنحدرِ

امراة اخرى تخرجُ

حاملةً اشواقاً ما

سيراها الرجلُ الواقفُ في المنحدرِ

وسوف يمرُّ امام القهى

يلتفتُ الرجلانِ:

امراة الصول

نعم امراة الصول

الصولُ هناك يحاربُ، هل تذكره؟

لا، لا اعرفه، اعرفُ انَّ الصولُ هناك يحاربُ

لكنَّ للبلدانِ الكبرى قد اوقفت الحربَ

صحيحٌ انَّ الدولَ الكبرى قد اوقفت الحربَ

وهادت جيشَ الموتى، عاد جميعُ عساكرنا، والصولُ؟

نعم الصول تغيبُ

هل مفقود؟

اجعلُ ذلك، نسألها، الارجعُ انَّ الصولَ تغيبُ عنها

امراة الصول

نعم امراة الصول

تطلُ من النافذة امراةً

كانت منذ قليل تعبرُ

كانت جوفتها من صولٍ كحلي

ويلوزتها مثل الماءِ

ستضحك حين يمر عليها شابٌ ويحييها

سوف يراه الرجلُ الواقفُ في المنحدرِ

وسوف يمرُّ امام القهى

يلتفتُ الرجلانِ:

الطالب

نعم الطالب

ليس يكلم أحداً، خجل أم مفروق؟

الاثنان معاً

هل يمشي خلف امرأة الصولبي ويتبعها؟

لابد سيمشي خلف امرأة الصولبي ويتبعها

ساقاها

أعلم، ساقاها

والصدر

نعم، والصدر

ها قد وقفا مبتهجين لينتظرا الأوترييس

نعم

أراها تذكر كيف أتاها الصولب الضائع؟

لا يعني

ربماها في الشمس، يداها ناعمتان

أراها لا تتذكر كيف سيأتيها اللاب، وكيف إذا..

ياعم، يكفي أن تتذكر كيف ستلتق

ها قد وقفا مقتربين لينتظرا الأوترييس

جميل جداً

انظر بيتسمان ويختلسان النظر

جميل جداً

فهما أحمر، ربماها في الشمس، يداها ناعمتان

أنى الأوترييس، لختليا

امرأة الصول

نعم، امرأة الصول.

الاب، الأم، الابن الأكبر من أبنائهما، ألبنت الواحدة الأملة الأم لأربعة أربعة، ضيف، بعد قليل يدخل ابن
ثان من أبنائهما، يتخضع، ليس يكلم أحداً معه يدخل ابن الضال، يسلم، فوق سرير جلس الاب، الام
ستسعل، والبايون انفرطوا فوق كراسي، وانفرطوا فوق الكتبة، من تجويف الشارع يأتي صوت كلاب
جائعة، وصراخ الجارة: يا ابن اللبوة، يعقبه صوت يتحشرج: يا الله ارحمنا، الجارة تسكت، بعد قليل

تصرخ: يا ابن الكلب، الأب، الأم، الابن، إلى آخره يستعملون هنا في الغرفة بعد الدرج الرابع، كانت قطعاً فوق الدرج الرابع، كان مواء أخيراً فوق الدرج، الأب سيمسح جبهته، ويسلم، إن الله إذا أعطانا نذكره ونصلي، إن الله إذا أمهلنا لن نشكره ونصلّي، الأم تصلي في راحتها، تنكس بعض تراب أنظارها، وتستسلم، إن الله يحب الولد الصالح والبنّ الصالحة، الأم ستنتظر في وجهي أبنيتها، لن تتكلم، بعد قليل يتراف عرق فوق جبين الأب، فيصمت، بعد قليل تترك الإغماء، تلق البنّ الواحدة الأرملة الأم الأرملة، تتوجه نحو المطبخ، فيما قد يلق حولي الابن وبغيرهما، الأكبر سوف يلاسن فمه أن الأب، وسوف يؤذن، سوف يطالبهم لو جلسوا، جلسوا أين الخال يسارع نحو المطبخ، كان المطبخ في أقصى التكوين، وكان ضحيح الضوء، وكان صغيراً صوت الماء بعيد عن أذن الابن، الأخت تلبّ السكر، وابن الخال يساعدها، الابن الأكبر يذهب كي يستعملها فيرى الاثنين التصفا جداً، منذ الركبة حتى تجويف الشفتين، وإن يريانه، يعود الابن الأكبر، يجلس جنب الأب السليح في اغماحه.

أنه مثل أنفك، طيف ابتسامته هو طيف ابتسامتك، الروغان يشابهه الروغان، انسداد يديه إلى جنب نفس انسداد يديك، وهافته ليست تفتت ويعد، ولحيته ليست تثبت، أوراقه قصص عابرات يحاول أن يتصيدّها، لا يحس سوى حشرات الفئاق، يالف أن يضع الليل في كفه، أن يلاسن فروة، ويأمن، ويألف أن يتسائل في النوم عن ملك غابر كان يرسم فوق المقابر صورة، حين يسأل ما اسم مدينتنا، يتحين، كان يحب لها أن تكف عن القهر كان يحب، إذا غضبت، أن يصلحها الله، يمنحها من رئات الغنّين أبعد أغنية، ويخلطها، ويصب عليها محاصيل غيبته، فإذا ما تفتّى بها أحد فريت كي تفر من النوم، كي تتلصص تبحث عن عاشقين يلقان جسميهما، بينما يستحي للوقت فوقهما، ويغطيها، فيصير لهماشاً من الكلمات.

في الأوقات الفاضلة النساء، تحاول زوجي أن تتخلص من مائي وسيراي، أن تغتسل كأن الله هنالك سيغالبها، لا تتعطر، وتنام مبكرة، عند بلوغ الصبح تهيم، وليس يخرها الفستان الأسود، تلبس في خجل جوربها الأسود وحبيبتها وهذا لأماً أسود، ورموشاً سوداء وشعر أسود، تصمت، تجمع بعض جمال لا يخشى النسيان، وتخبئ، وتغلي حريتها، لما تهبط تمشي فوق كثير من أيام وأت، تفتسي أن تخبئها، تخشى أن تتاملها، في العربة، تعرف أن قرافة مميوبها بعد المذنة للراطة، تذكر ألا تنظر نحو الورد الذابل في أيدي الفتيات، تذكر ألا تنظر نحو مقابر أخرى، تنسى أن الشيخ إذا يقابل يشبه خيط الساعة، تنسى أن صباح الجمعة يهبط من أنيال ملائكة أطهار مفتونين بأهل الأرض، تحاول أن تحترس فقتشه صورتها نائمة تحت تراب غفل، تشهدني في قبر آخر تحت تراب آخر، كيف إن ستقام وألمست كفتي اليسرى ذاتياً من تهديتها، كيف تنام وألمست كفتي اليمنى حول عجيزتها، لما يتوقف صوت الشيخ ستصحو، سوف تشف وتشفق ما ستره، العربة والأصطف، البياعون ضجيج السيارات، الابنية الشاهقة للجد الشاحب جداً، وإذا تخطع عنها الأسود، تجلس جنبي، وتحذني عن رغبتها، تحضني وتغض.

بين هاوريتين على الأرض
أرصفه
بين هاوريتين شجر
هكذا سيحكى عنك هذا الحجر

أغنيات ترفرف حائمة
في فضاء السطوح
أغنيات تظن البنات
بان حبيباتها تتساقط
تفرس أوتانها في السطوح

سرداب
سرداب قلبى
وسرداب ممتلكاتى
وسرداب جوع
ما أخاف، إذا الراحلون الأوتان
لم يدخلوني الفناء
لكى اتعلم
كيف الفناء وكيف الخضوع
مدن كلها ما أريد بها لا أريد
مدن كلها منظر عابر
منظر شيق عابر
غير أنك جبل للوريد

يُخرجنى الماء - لاشك -
سوف يخرجنى في حنين يدين
ولك اتاوبه ويبلغنى
سوف يكشف عنى

وعن غريبتين
قريباً سيسقط عروشي،
وسوف أفارق عروشي.
ويعد قليل ساعلم
أنى سابل في وحتي
سوف أدخل نعيشي.

بهو آخر

اكتشفنا معاً منها، واكتشفنا معاً صوتها، واكتشفنا معاً بعض حاناتها، وعلنا سراويلها حين كانت
تبعث علينا ونحن نرى عاشقينا، امتلاتنا بظمتها، والتصقتا بأخر أحفادها عندما شهقت وتبكت الأرض،
صرنا نطوف أركانها، ونعلمها أن تمرر إصبعها فوق الحرف أسمائنا، كان مستهلكها الكثيرون يمشون
فوق ترابها، كان يخرج من صهدها ما يكاد يقرينا من منازلنا، ادركتنا معاً راحتان، فقلنا هما راحتها،
استرحنا، الفنا الرجوع إليها إذا أجهشت، والفنا الخروج إلى بعض صحرائها، في الليالي المطيرة، كانت
تغطي أناملها بالحوول، وتهش أقدام أبنائها الفقراء، واكتشفنا معاً كيف تخفى إغرائها وأصول ضفائرها،
كيف لا تتحمل صمت التماثيل تحت نوافذها تركت في الشوارع قامتها، تركت ظلها في الشمس إن
بردت كلفه، تركت ينام كثيراً على العشب، أو في فضاء جوامعها، ربما تركت ينام بأعماق
أنهارها، عندما ستمر هنالك سوف تفكر في أغنيات طفولتها، وتقول
: - لشيخوختي الآن رائحة مثل رائحة البن، كنا نفازلها فتقول: أنا شيخة
ثم تفسك، أسنانها ما تزال، نفازلها فتقول: ولكني لن أمل الغزل.
: - وكيف ستهجرني؟

: - عندما سامعت، سبلي الفرائط في جسدي، وأنت وتتحل الآت جسمي، وتأكلي الحشرات التي
سقطت وتتحل الآت أجسامها سنصير نسيجاً جديداً بأعماق أرضك، لكنني في مكان بعيد من الظن أطم
أن نتنزه روحى هنالك قرب أماكن لهوى، ما سوف أفضاه، الا تكون لروحي مواعيد دائمة للعطال.

تُجسّد مجموعة المصطلحات الواردة في عنوان هذه الدراسة جملة من أنماط العلاقات القائمة بين حاضر الشعر العربي وماضيه، وجملة من المحاولات الفنية التي تستهدف في هذا الإطار إنعاش فكرة الإحياء أو التواصل أو «تعميره» الماضي، أو إسقاط بعض موموه على الحاضر، والاستعانة من خلال توسيع شبكة الحركة الزمانية والمكانية على اجتياز الحواجز الفاصلة بين التاريخ والأسطورة وبين عالم الواقع وعالم الفن.

وإذا كانت حركة التواصل، تُعد في جوهريها «تتاسفاً» تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن، من جسد أو جيل حملها زمنًا وضيء فيها من نلماته، إلى جيل آخر في حاجة إلى أن يُقوّي جذران الزمن الذي يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراق المدى، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر «التماسيح» عندما تفقد القدرة الفنية التي تقوم بإجراء نقل «الدم» الحي، وليس نقل اللحم أو اللحم الميت، وبمصرقة درجات التوأم وخصائص الخلايا، وتقنيات إعادة التشكيل، وفي قضايا يمكن أن يدور حولها كثير من الحوار في إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث.

أما «التراث العنترى» الذي سوف نركز عليه و الذي يمثل أحد شقيّ المعادلة في مقابل «الشعرية المعاصرة» فهو ذلك التراث الذي يدور حول عنقرة بن شدداد تاريخياً أو أسطورياً، فارساً أو شاعراً، وهو تراث يكاد يمتد في وجدان الجماعة بل وفي جسد اللغة منطلقاً من صاحبه في نقطة بداية بعيدة، لكنه يستقل عنه في رحلة مسار منفصلة، حتى ليتمكن طرح التساؤل عن مدى التطابق أو التخالف بين اسم «عنقرة» وصفة «العنتر»

مفارقات التماسيح والتماسيح

نראה في المعالجة الشعرية المعاصرة لتراث

التي يقول عنها لسان العرب إنها «الشجاعة في الحرب» دون أن تعرف على وجه اللغة إن كانت تلك الصفة سابقة في اللغة على وجود هذا الفارس المعروف، وأنه سمي بها تقاضاً على عادة العرب، أو أنها لاحقة على وجوده الشجاع الذي اكتسب اللغة فيما اكتسب جذراً لغوياً يتحول من الاسم الجامد إلى الصفة المشتقة وبشكل حوله خلية من المعاني، تفصله قليلاً عن المعنى القديم لمنثرة (وهو الذباب كما تقول الفروسي) والذي كان يسمى به الناس رمزاً لصفة الجسم، أو للإلحاح وصولاً إلى الهدف..

غير أن صفة «المعتزة» سوف تتصور عنها في فترة لاحقة لا نعلم متى بدأت وإن كانت لاتزال تمشي صفة أخرى هي «المعتزية» التي تعني الشجاعة الجرفاء (والمعتزية التي ما قتلت ذباباً) ومن المفارقات أن بين المعتزية والذباب نسباً لغوياً كما أضحى.

هذا التراث المعتزي، امتد في زماننا فترات طويلة، امتداداً غفولاً حيناً من خلال الأناضيل الشعبية حول الفارس للشاعر الذي استطاع أن يفتقر بساعده وبسيفه الحق الذي أنكره عليه آله، ويمتد حيناً آخر امتداداً مريباً عندما يلقي القصاصون المعتزليون - وربما في مصر خاصة - بعض الطبل الهش على جنود النار الكامنة لصورة معتزة في النفوس، فترتفع السنة والدم والخسوف، فيلتقي حولها الناس من كل حطب وصوب، ويتسبون عموماً أكبر، يراد لهم أن ينسوه، في لعبة «الإلهاء السياسي» التي أجادها التراث العربي في كل العصور، وتحرك تحت بختائها الكثيف كثير ممن ينشدون «المصالح العليا» فاستولوا على القلاع وحطروا

الخنادق وثبتوا الأقدام وسلموا الرايات لوجههم، يقول المؤرخون: «حدثت رية في دار العزيز بالله الفاطمي (٣٤٤ - ٣٨٦هـ) لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وأشار إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل - شيخ الكتاتين - أن يطوف الناس بما ساءه أن يشغلهم عن هذا الحديث، فلقد يكتب سيرة معتزة ويوزعها على الناس.. فاعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها» وجاءت في اثنين وسبعين جزءاً وهذا النص أياً كانت دوافعه جعل الألب العربي يظفر بواحدة من روايات القصص الشعبية، في قضية معتزة التي امتدت أجزاءها ووقائعها زماناً ومكاناً حتى أصبح معتزة من خلالها بطلاً عربياً يحارب خارج الجزيرة حتى زمان الحروب الصليبية، ويظل مصدر رعب لأعدائه حتى بعد أن مات مستكناً على رصمه فوق ظهر جواده، وأعدائه يتصورونه حيناً يريقهم لينتفض عليهم من جديد، وقد أصبحت هذه القصة عند بعض الغربيين «إلياذة العرب» وحملت معنى التمجيد الشعبي المعتمد لأناضيل البطولة الجسدية الخارقة نفاذاً عن الحق المضمون من أقرب الأتريين وبلك سمة مستمرة في بطولات وزعامات العرب.

إن الوجه المتبقى لقضية معتزة تمثل فيما رصده كتب الأدب والتاريخ عند الأتريين حول الشاعر والفارس في شخصية معتزة وكلامها يحمل وجوهاً تاريخياً لا شك فيه، فمزج الأدب القديم، محمد بن سلام الجعفي (١٢٩ - ٢٣٦هـ) والذي اشتهر بتخصيصه للروايات الأسطورية القديمة التي علقت بالشاعر ونسبت إلى عاد وشعر وغيرهما، يتحدث في كتابه طبقات فحول الشعراء عن «معتزة بن شداد بن

معاوية بن قرداد بن مخزوم بن مالك بن غالب بن
الطبيعة بن عيس وله نصيدة وهي:

يادار عر حبله بالجراد تكلم

وعسى صباك دار حبله واسلم

ويقول: «وله شعر كثير إلا أن هذه نادرة فالحقها
مع اصحاب الواحدة»^(١) لعنزة الشاعر القديم موجود،
وشعره محفوظ وهو من اصحاب الطقات وشأنه في ذلك
شأن إمريء القيس والأعشى وزهير والناطقة، أما
عنزة الفارس البطل، فهو مع وجوده لم يكن فيما بعد
يشكل ركنًا أساسيًا في تاريخ الجزيرة حتى إن مؤرخًا
مثل محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٢٦٠هـ)
يخصص جزءًا كاملاً من كتابه «تاريخ الأمم والملوك»
للحديث عن العرب قبل الإسلام فلا يجد فيه مكانًا
لاستورة عنزة على الرغم من احتفاله بأساطير عربية
أخرى، ولكن الذي يبدو أن المؤرخين للآداب هم الذين
اهتموا بإبراز جانب الفروسية المولاني للشاعرية عند
عنزة والذي كانت توصيلاته قد بدأت تنسج على السنة
القصاصين في القرن الرابع الهجري.

فأبو الفرج الأصبهاني الذي توفي عام ٥٦٦هـ
أي قبل تسعة أعوام من ولاية العزيز بالله الفاطمي
سنة ٣٦٥ وهي الولاية التي تم فيها نسج قصة عنزة
الأسطورية الكبرى، يورد لنا في تعريفه بعنزة الشاعر،
شرائع من سيرة الفارس والمعلق^(٢):

«هو عنزة بن شداد» وله لقب يقال له عنزة
الفحاء وذلك لتشقق شفثيه وأمه أمّ حبيشة يقال لها
زبيبة.. وقد كان شداد نفاه ثم اعترف به فالحق بنسبه..

وكان عنزة قبل أن يبعيه أبوه حرّشت عليه امرأة أبيه
وقالت إنه يراودني عن نفسي فغضب من ذلك شداد
غضبًا شديدًا وضربه ضربًا مبرحًا فخرقت عليه امرأة
أبيه وكفّته عنه فلما رأت ما به من الجراح بكّت وكان
اسمها سمية وقيل سمية... وكان سبب ادعاء أبي عنزة
إياه، أن بعض أحياء العرب اغاروا على بني عيس
فلصابوا منهم واستأقوا إبلًا فتبعهم العيسيون فلحقهم
فقاتلهم عمامهم وعنزة يومئذ فيهم، فقال له أبوه:
كرّ يا عنزة، فقال عنزة: العبد لا يحسن الكرّ، إنما
يحسن الصلاب والصبر، فقال كرّ وانت حر، وقاتل يومئذ
قتالًا حسنًا فادعاه أبوه بعد ذلك والحق بنسبه، وقيل إن
النبي صلى الله عليه وسلم أنشد قبل عنزة:

ولقد أنبت على الطوى وأهله

صتت أناله به كرم المأكلة

فقال عليه الصلاة والسلام: «ما وصف لي أعرابي
قط فلعبت أن أراه إلا عنزة» وقيل لعنزة: أنت
أشجع العرب وأشدها قال: لا وقيل: فجمادًا شاع لك
هذا في الناس، قال: كنت أتم إذا رأيت الإجماد حرمًا،
وأجم إذا رأيت الإجماد حرمًا، ولا أسفل إلا موفصًا
أرى لي منه مخرجًا، وكنت أتمد الضعيف الجبان،
فأفسره للضرة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثني
عليه فاقبله، ولقد يلاحظ مرة أخرى، أن جانب العشق
عند عنزة، كان يثني باعتباره ملحًا من ملاح
الفروسية أكثر من كونه ملحًا تعريفيا مستقلًا كما هو
الثنان في شعراء آخرين كقيس بن الملوح أو عمر بن
أبي ربيعة أو حتى إمريء القيس.

المرويض الخفائي ويعرضها في شكل الشعر المسرحي المر، وتتبع كذلك الرؤية والاتاق وتوظف هذا التراث العنترى في خدمة قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة، كما تراحت كذلك الأدوات الفنية بين محاور التناسخ والتماسخ.

ولا شك أن مسرحية «عنترة» لأحمد شوقي هي أبرز الأعمال الشعرية التي ظهرت حول عنترة مع بداية المسرح للشعر العربي، وكانت قد سبقَت بمسرحية من عنترة كتبها سنة ١٩١٠ بالفرنسية الأديب اللبناني شكري غانم، ومثلت على مسارح باريس ذاتها ولا شك أن شوقي الذي كان على صلة بالأديب الفرنسي قد بلغه نبأ هذا العمل الأديب، مشاهدة أو قراءة، أو على الأقل سماعاً به^(١)، وذلك لا يقلل من ريادة عمل شوقي الذي استقبل التراث المتصل بعنترة تاريخياً أو أسطورياً، وشكل التصور الهيكلي لعمله المسرحي على نحو يتميز به أيًا كانت درجة للخلاف معه، واختار نمط الصياغة الشعرية اللانم.

وعلى مستوى الهيكل فقد ظل «زمن الرواية» عند شوقي هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة، وظل «مكان الرواية» هو بداية عهد ممثلة في أحياء عيس وعامر وما بينهما، وهو هيكل ظل من ناحية الزمان والمكان يحافظ على مناح القصة التاريخية ولا يمتد مع الروايات الأسطوية التالية لها، وسوف يتحقق التنوع والتوسع من خلال الشخصيات والأحداث التي يطابق جانب منها مع الواقع التاريخي، وتختلف جوانب أخرى عنه، فعبلة في المسرحية يتنافس على حبها شابان آخران هما صخر وخنزغام إلى جانب عنترة ابن عمها الذي

هذا التراث «التاريخي» هو الذي وقع بين يدي رواية القصص الشعبي فعبها به الحاجز بين الواقع والأسطورة في القصة التي يطلق عليها أحياناً «إليانة العرب» والتي ظهر خلالها عنترة صحرانياً في الجزيرة والحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقية والأندلس ويلتقي زمنياً بالملحقات الصليبية فينزل أبطالها ويطاردهم، ونبت في هذا المناخ أيضاً قصة الحب المعيف التي جمعتها مع ابنة عمه عبلة، والتي وضعت لها الأجيال المختلفة نهايات عدة تحقق من خلالها ما يطمح إليه خيال المثقلى والمبدع الوسيط.

وقد امتدت فترة الرواية الشعبية تلك نحو ألف عام، إذ انطلقت بدايتها من عصر الفاطميين، وقطعت عصر المماليكة الكبير موازية لمثلاتها في ألف ليلة وأيلة والقصص البطولات الفردية كالكثير سالم وأبي زيد الهبلائي وغيرها، وأتبع خلال هذه الفترة لشخصية عنترة ولشعره الروى بدرجات من التناسخ الأسطوري والقصصي والشعري.

وتلقى الشعر المعاصر مجمل هذا التراث لكي يعيد توظيفه من خلال تقنيات فنية اكتسبها الأديب العربي عبر اتصاله بالأدب الأوروبية الحديثة، وأهمها تقنية «النص الدرامي» الذي يكون قابلاً لأن يؤدى إلى نص مسرحي، مشاهد، أو أن يبقى نصاً درامياً مقروءاً أو مسموعاً، وفي هذا الإطار خطا عنترة باهتمام يمتد زمانياً على مجمل الفترة المعاصرة إذ كتبت عنه أعمال شعرية تمتد من ١٩١٠ حتى سنة ١٩٩٥، وتمتد من حيث التناول إذ كتب بعضها بالفرنسية على يد شعراء عرب، وبعضها في شكل الشعر المسرحي الملزم بقواعد الوزن

بخلخلة المايشة أو اتساع الفجوة، يقول على لسان
عنترة في نهاية الفصل الثالث مخاطباً عبلة:

لم أكنم ذكرتك والجرارح تسير من

دعري وقصبي أشقى بالمعندم

ولقد ذكرتك والرياح نواهل

منه ويهضر الهند تقطر من دس

لمصغيتك استحق الرراح لأني

عطرت كأسك قدومه المتعظم

وردت تفهيرة المسجود لأني

لمعت كسارتك فسرته المتعظم

ولا يعني هذا تيس اللغة على لسان شوقي - فقد
كانت في بعض المواقف وعلى لسان عنترة.

سرحباً بك سرحباً بك

مضى ضحك بشهبابك

ومع أن شوقي أقام نسجه الموسيقي في إطار
بنية الالتزام الخليلية فقد استطاع أن يطرح إلى مدى
بعمد صورة البحر الغنائية إلى حاجة الحوار الدرامي،
وأن يفلت كذلك من رقابة الإيقاع الموحد الذي يفرى
بهيمنة إيقاع موسيقى واحد على حدث درامي متغير
ومتنوع. وموسمية عنترة تعجد بها مقاطع ليست
قصيرة، تتساق على لسان البطل الواحد في المواقف
الواحد، مثل المشهد الأول الذي يشغله عنترة وحده
فيبقى أولاً عشرة أبيات من بحر الطويل تتكون من ثمانية
تفعيلة. يتبعها بخمسة أبيات من مجزوء الكامل تتكون من
عشرين تفعيلة دون أي تدخل حوارى.

تبادل الحب وتزوره على من سواء رغم معارضة والدها
هالكة، بل وتحريضه الآخرين على أن يتركه برأس عنترة
مهوراً لعبلة، وتزداد فتاعة عبلة من خلال مواقف بطولة
عنترة المتعددة على امتداد المسرحية ولا ترغب في
معارضة أبيها الذي يسعى في قبول خطبة صهر لها،
وهو سرى من بنى عامر تحبه في الواقع صديقتها
ناجية ولكنه لا يفكر إلا في عبلة، وتلتزم عبلة مع عنترة
وناجية حتى ليلة زفافها إلى صخر، فتخل محطها في
البرج ناجية التي تحب صخرًا، وتزف في إلى عنترة
الذي تحبه، ظل شوقي إذن من حيث الهيكل في إطار
التصور التاريخي المكاني والزمني وإن كان قد صاغ
هذه النهاية على طريقة مزج اللغاة باللهاء - فيما يسمى
بالتراجي - كميدي لكن يمتع جمهور النظارة على عادة
الثلاث الأول من القرن العشرين.

أما البناء الشعري للنص فلا شك أن شوقي
واجه من خلاله موقفًا فنيًا وهو يختار اللغة الملائمة
لشخصيات العصر الجاهلي وعلى نحو خاص لغة البطل
الشاعر التي كانت تقتضى في بعض المواقف مزج جانب
من شعره الحقيقي بالشعر المنسوج حوله والمحاكي
لشخصيته، وذلك اللغة لم يواجهها شوقي في أعمال
مسرحية أخرى مثل قمييز ومصرع كليبوترا وعلى بك
الكبير والست عدى والبخيلة وواجهها بدرجات مختلفة
في مجنون ليلى وأميرة الأندلس وفي هذا الإطار استطاع
شوقي أن يعطي الإحساس القوى بلغة العصر
والشخصية وأن يقترب من بعض أسرار التسيج في لغة
عنترة ويحاول التداخل معها دون أن يترك إحساسًا

لكن ذلك يقابله تجزئة في المشاهد الأخرى البتة الواحد حتى يشغل أحياناً أربعة مواقف في النظر الثاني من الفصل الثاني يجيء المشهد الخامس كله وجه من المشهد السادس وقد شغلت كلها بيت واحد من مجزوء الكامل يتكون من أربع تفصيلات تدور بين هالك وعيلة على النحو التالي:

صنّ هلا يارعاة هبرا

هبارا المراضى هبرا البطام

هكمنن ياراعيات عيس

الرعى والجله والفلا

فتنبعث على إثر الصوت مظاهر الطرب والحركة
وتتغنى الغنيات وتسعد عيلة وترسل التعبير عن سعادتها
في «سونولوج» يجرى على إيقاع «مجهز الكامل» وقد
استناد إلى جانب قصر عدد التفعيلات تمويرات زخاف
«الإسمار» و«الوقى» فتتحول التفعيلة من متعالي إلى
مستقلن أو متعلقن وتبعث في الأداء سرعة ومرحاً:

واندى الصفا صباريت

ورقرقة مصالير

وانتهبونه غيبانه

وامستيقظت عشاره

نباتاته ريباره

وغلغله مصالير

وكذلك يجرى إيقاع الغنيات الأخريات على وزن
«بحر المجتث» القصير الرافض «مستقلن فاعلاتن»
وكأنه يجسد للرقصة الجماعية أثناء الغناء:

س، من المسير أصغر

قرنن صصص صصص

والعدن فاضربن دثا

وقمن فاضربن طارا

جمن الصفا عذرى

اسلنن منه الجرار

رذن القراع الزلال

رذن الرعيه الحلال

فما سقى نذ سال

كسكس عيس ديار

ولسنا في حاجة إلى تأكيد ما يتركه «توشيح
القافية» في مثل المقطع السابق من أثر في ترجمة الشكل
الشعري للموقف المراد تصويره و«تتمية الحدث» من خلاله.
إن عنصر البنية الموسيقية المترزمة المتنوعة، المقيدة
الرائقة، يضاف إلى عنصر البنية اللغوية الملانمة
الطبعة، إلى عنصر الهيكل المخطط في إطار مناخ زمني
ويمكن مبدئين، ليكمل من صوت الأداء الشعري في
مسرحية شوقى تناسقاً، يعيد إلقاء الضوء على قطعة
من التراث، أو يعيد قليلاً توزيع الحان قطعة موسيقية في
بنية تشكل في ذاتها حلقة واسطة بين مذاق المنيح
والصنيه ولا يكاد عترة يخرج خلالها من إهابه القديم
إلا من خلال لفات عابرة يدعو فيها العرب إلى التردد
والانكفاف حول قائد فارس وتحمية سيطرة الأجانب من
فوق أرضهم وفي لفات كان لها تفسيرها السياسي
المباشر وقت كتابة المسرحية.

يعود عترة مرة أخرى إلى الظهور من خلال
مسرحية شعيرة لأحمد سويلم تحمل عنوان «الفارس»
وقد صدرت سنة ١٩٩٥ وهي من الشعر الحر ويستقطب
أمام بنية الهيكل والقالب الموسيقي والقالب اللغوي في
محاولة لرصد العمل على خريطة التناسخ أو التماسخ
في إطار الحوار المستمر بين المعاصرة والتراث وينطق
هيكل العمل هنا، من نقطة مغايرة بالقياس إلى العمل
السابق، إذ يعتمد مجمل التراث التاريخي والأسطوري،
بل ولعله يفتح إلى الجانب الأخير، إذ يتخذ من فترة
حكم العزيم بالله الفاطمي منطلقاً مسرحيته ويختار

عبارة **لوييس شيوخو** التي تحكى تكليف **يوسف بن إسماعيل** شيخ الحكاين بإلهاء الناس عما يدور فى 'قصر العزیز' من خلال رواية قصة عترة. ومن هذا المنطق تخصص المسرحية والشهد الأول الذى يحتل نحو ثلث العمل المسرحى، كمشهد تبرىرى يدور فى قصر العزیز ويجاوره فيه النجم المضحك والشاعر الجریء المدافع عن الجماعة التى يتعرض لها الناس فى عصره والسنين العجاف التى طمنتهم والثروة التى تتهدد الحاكم، ثم ينتهى الأمر بإقتراح إلهاء الناس برواية قصة عترة على يد شيخ الحكاين، ويصور المشهد الثانى تجمع الناس لسماع الحكاية وقد دعاهم للنادون من كل مكان لسماعها ثم يحاورون مع لحاكي، ويتجهون إلى الرضا باقتراح أن يمثلوا جميعاً حكاية عترة، ويحسون أثناء التمثيل أنهم يتفنون مشكلاتهم ويتمطشون للبطولة والحرية، مما يزيد من ثلق الخليفة الذى يتابع تطور المشاهد ويقترح أن يقوم هو بتمثيل دور الملك فى الحكاية حتى يكبح من جماع التطلعات وخلال ذلك تتطور حكاية عترة على النحو المشهور من إبراز البطولات وحب عسيلة وظهور المنافسين له عليها من سرة العرب وأشهرهم عمارة بن زياد الذى يجهر خاطباً لعبه بكاه وغروبته، وعندما يتحدث له عترة، يرضى بالدخول معه فى مبارزة، فيصرعه عترة دون أن يقاتله، فيذكره عمارة بفناه وأنه كان على استعداد لأن يقدم مهراً لعبلة ألفا من النوق المصافير فيقبل عترة التحدى الإضافى ويرحل إلى بلاد الكاسرة حيث لا توجد النوق إلا هناك، ويتعلق به فى شبيهه أحلام الجموع وتكثر التكهات والشائعات، وتتصارع أحلام القوة فى كبت تطلعات الناس، وأحلام الناس فى قهر السيوف الخالدة.

وبنية الهيكل على هذا النحو تحدث خلقة فى مربع الزمان والمكان والبداية والنهاية، كما تسقط الحائط المائل بين الراوى والخاترة وبين التاريخ والأسطورة وتحول المسرحية من خلالها إلى لون من محاكاة المصاكة. وبهذه أن تشكيل الهيكل يدخل فى إطار التخطيط للوخرى الذى يرسمه مؤلف المسرحية الشعرية قبل الشروع فى بنائها، ولعل تلك واحدة من النقاط الرئيسية التى تختطف فيها المسرحية الشعرية عن القصيدة الغنائية، وتختلف فيها من مؤهلات الشاعر للمسرحى عن الشاعر الغنائى، فلا يصير العبور من أحد الیدائين إلى الآخر عبوراً حتمياً، بل ولا حتى عبوراً سهلاً، وإن كان عبوراً وارداً فى كثير من الأحيان، وبغايه فى الوقت ذاته لا يعد سمة سلب فى الشاعر المسرحى أو الغنائى.

إن المشهد الأول الذى اتخذ من عصر العزیز منطلقاً له، اعتمد فيه المؤلف على رواية أوردها الأب **لوييس شيوخو** فى الجزء السادس من كتابه «شعراء النصرانية فى الجاهلية»، والواقع أن الكتاب يكاد يمثل المرجع الأول للمسرحية كلها، فهو كتاب أورد كل شعر نسب إلى عترة، سواء صحت نسبت أو كان من إضافة الرواية وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك إذ يقول: «وقد عثرنا فى كثير من الكتب على أبيات منسوبة إلى عترة لم تدخل فيما رواه الأصمعى وأبو عمرو بن العلام والمفضل وأبو سعيد السكرى من شعره، فجمعنا كل ما وجدناه من هذا القليل صحيحاً أو مضموناً»^(١)، وفر الذى ذكر الروايات الخاصة بعمارة بن زياد وخطبته لعبلة^(٢) وكذلك خرج عترة لطلب النياق فى العراق^(٣) وهى روايات اعتمدت عليها المسرحية فى بناء

شخصياتها وأحداثها، كما اعتمدت كذلك كما أشرنا، على رواية شيخو لبدء كتابة قصة عنترة الأسطورية في العصر الفاطمي على يد رجل من أفاضل الرواة يقال له الشيخ يوسف بن إسماعيل وكان يتصل بباب العزيز في القاهرة، فاتفق أن يحدث ربيبة في دار العزيز ولهجت الناس بها في المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. فلأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس فاجعروا بها واشتغلوا عما سواها ومن تطلعت في الحيلة أنه سمعها إلى اثنين وسبعين كتاباً والنظم في آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذي يشقاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذي يليه^(٩).

ويبدو أن المؤلف الدرامي التقط عبارة «ربيبة في دار العزيز» فحولها - دون مزيد من التعمق والتأنيب - إلى «معاينة في عصر العزيز» فبعت للناس إلى التلذذ وعبر عنها صوت الشاعر في مخاطبة الخليفة: «أنت الحاكم والسلطان ومن حق رعاياك عليك أن يتوفر لهم الرزق العادل كما ظل سلفنا مولوداً.. يتسائل كل الناس على طول الزمان عن أسباب الفحط وكيف لمن يتولى الأمر... ألا يشعر بشعور الفقراء.. كيف له لم يظن من زمن لجفاف النهر ولم يحسب لليوم حسابه.. وعلى هذا الأساس شيد الحدث الثوب الذي دفع إلى التلذذ وأوجد الحاجة إلى الإلهاء السياسي عن طريق القصص وغذى هذا التصوير من خلال حوار في مجلس العزيز يتولى فيه جانب المجاملة والنفاق المنجم، على حين يتولى الشاعر الكشف عن تدمر الناس من الفقر والظلم وعصف الحاكم وقسوة المعاشية، والحقيقة أن الرصد التاريخي

لعصر العزيز يقول عكس ذلك فالعصر كان عصر رخاء والحاكم كان مقرباً إلى الناس، كتب ابن تغري بردي عن عصر العزيز^(١٠): «وفي أيامه بنى قصر البحر بلقاهرة الذي لم يكن مثله لا في الشرق ولا في الغرب. وقصر الذهب وجامع القرافة، قال المسيحي، وكان العزيز أسمر أصهب الشعر، بعيد ما بين المنكبين حسن الخلق قريباً من الناس، لا يؤثر سفك السماء.. وكان أديباً فاضلاً ولم يسجل التاريخ في سنوات حكمه التي بلغت نحو عشرين عاماً» وبداها وهو شاب في العشرين، وإنهاها صوته في الثانية والأربعين، لم يسجل التاريخ خلالها خطأ ولا مجاعة بل إن غلات مصر كان يحمل منها الكثير إلى الشام في عصره كما يسجل المؤرخون^(١١)، لكن كانت هناك ألوان من الإشاعات والحوار في عصره تتصل بمشاكل أخرى مثل ادعاءات الفاطميين الدينية ومدى قبول المصريين لها أو رفضهم إياها، وقد كان المصريون لا يقبلون مثلاً ادعاء الفاطميين بأنهم من سلالة بني هاشم، وقد وجد العزيز ذات مرة رقعة على المنبر يوم الجمعة فإذا فيها:

لنا سمعنا نسباً منكراً

يذكر على المنبر في الجامع

وانه لفساد بنو هاشم

يشعر عنيا طمع الطامع

وكانت الإشاعات من حاشية الظليفة تتحدث عن أخبار التجهيم له بالمقويات وقدرته على معرفة الخارجين أو غير الموالين، فسخر منه المصريون ببطاقة كتبوها وتركوها على المنبر وأخرها:

إن كنته أعطيت علم غيبة

فقلنا لنا كاديه البطافة

وتلك في ذاتها جوانب كانت تصلح منطلقاً لبنية مسرحية تستغل الروح المصرية في التلميح والتورية وإشاعة الذكوت والتخفي وتوليل ما يمكن أن يكون في عصر العزيزي.

وليست في «العصر العزيزي» وحده ومقابلة خيال المؤلف بمقتضى العصر ليست لوئاً من لعمنة وإنما تذكره بمتطلبات مرحلة الإعداد الراعى لهيكل العمل الدرامي، وهى مرحلة تختلف قليلاً عن التماهي للقصيدة الغنائية كما أشرنا. ولقد يدخل في هذا الإطار المفارقة في طبيعة الدور الذى أسند إلى النجم والشاعر هنا في هذه الرحلة التمهيدية، فالنجم هو الذى يبدو مجاهلاً مداهناً، والشاعر يبدو جريئاً ناقداً مبصراً بالعواقب الوخيمة، والتقاليد المسرحية والواقعية تسند عادة دور التفسير والتخدير إلى طبيعة النجم الذى يستطيع منذ عصر أوديب أن يصدّر الملك من ابنه الذى سوف يقتله، وييقى الشاعر جليساً أنيساً مجاهلاً.

والمفارقة مرة أخرى بين الشعر الموضوعى والحقائق الموضوعية، تتمثل في بعض المشاهد التى تدور في عصر عنترية، وتقتل منها بعض الأرقام التاريخية فى بداية المشهد الرابع يجلس والد عيلة مالك بن قراد مع بعض خاصته يشربون ويتسامرون حول الشعر فيفضل بعضهم امرئ القيس فيرد عليه الآخر:

«الحق سمك، ولكنك والله تنسى، حكمة شعير زهير، وخمريات الأعشى وعذوبة طرفة فيرد مالك: «إنك تذكر أعظم شعراء العرب هل لك أن تستعيني شيئاً منهم؟» ويبدأ بعد هذا إنشاد مقاطع من شعر هؤلاء. وتأتى المفارقة عندما نعلم أن عنترية مات سنة ٦٠٠م،

وأن الأعشى مات بعده بنحو ثلاثين عاماً سنة ٦٢٩م (٧هـ) وزهير بن أبى سلمى مات بعده كذلك بنحو عشرة أعوام سنة ٦٠٩م وإذا تصورنا أن هذا الحوار جرى بالقطع في شباب عنترية أيام الصراع على حب عيلة أى قبل وفاته بنحو أربعين عاماً فسنرى نجد الأعشى في هذه الفترة طفلاً يجبر وزهير صبياً يلعب، وأيساً من أعظم شعراء العرب!

إن هذه الفجوات عندما تدخل في البنية الرئيسية تحدث خلخلة في تماسكها ولا تصير علاقة التراث بالمعاصرة تناسخاً تتدفق خلاله الدماء وإنما تصير تماسخاً تتبادل فيه الصور التشويه والمحو.

إن تأمل البنية الشعرية والإيقاعية في مسرحية الفارس لأحمد سويلم يظهر إلى أى حد نحتاج ونحن نقيم جسور التواصل والتناسخ والاستلهام بين التراث والمعاصرة إلى قدر أكبر من الطاقة والتأهب، ويزداد الأمر حساسية كما أشرنا من قبل عندما تكون «المحاكاة دائرية في إطار شعري، كما هو الشأن مع عنترية، وعندما تستلزم اللغة اللغوية أن يكون جانب من المحاكاة لغوياً وإيقاعياً».

في المشهد الأول ينسج شاعر العزيزي له قصيدة مدنيح تثنى على بحر البسيط ويحيى فيها..

أكرم بفضل العزيز العظيم الكاس

لولاه ما أفسد الرائد على الناس

أمرتنى بالندى، إن الندى نفع

من الحديد به تجرت إسماس

ولابد أن يذكر الشطر الأول قارئ الشعر القديم بعبارة معادلة تأت الحظيفة إلى المحاكمة أمام عمر

وهو تلون إذا لم يتم أخذ زمامه والسيطرة عليه
بحيث يمثل نفمة مسخرة مقصودة أو مزجاً يراد من
ورائه بناء نمط خاص، فإنه يعرض فكرة «الإحكام» إلى
خلطة رئيسية.

وكثيرة هي جوانب «الإحكام» التي تتطلب لغة
المصرح الشعري على نحو خاص مرعاتها، حتى تجمع
العناية بين نقة الإعداد المسرحي وشفاافية الأداء
الشعري، وحتى لا ترد على لسان شيعوب مثلاً عبارة
مثل:

إنك في يابن زياد قد جفنت الدنيا

من غير مناسبة (!!!)

أما عنقزة وأبغاله

فقد جهلوا من أهل البشر

وحتى لا تمتد غيبة الإحكام، إلى غيبة الصحة اللغوية، مثل:
ولكن للتفكير بها يشغل هذه الأيام من يتولوا أمر الدولة
أو إلى ركافة البنية مثل:

فهذا للبعد الأسود مشكوك في نسبه

وسيده شداد... لا يعترف به

ولا يلحقه بنسبه.

وإذا قيس تجربة الأداء الموسيقي بما يملكه هنا
نظرياً من «حرية» الحركة بتجربة الأداء المتأصلة في الشعر
ذي النمط التقليدي، فإنه لابد أن يصاد النظر في مدى
الاتحاد الموسيقي الذي يؤدي إليه هذا الفقر الهائل من
الانحراف على درجات الإضافات والطلل المسموح بها

من الخطأ بتهمة الهجاء عندما هجا الزمير قبان من
بدر بقوله:

رج المكارم لا ترحل أبغضينا

واقعد فإنك أنته الطغام الكاس

وعندما تستقدم المسرحية أحياناً من شعر عنقزة
على لسانه فإن مزجها بأبيات أخرى ذات إيقاع موسيقي
مختلف، يفرج الآن عن مناخ اللحظة العتيقة، يجبه في
المشهد الثاني على لسان عنقزة:

وانك لأجس الجار من كل دلة

وانسج بالضيقة المقسم وأبج

وأجس من كرس على طول مدق

أله أنه يروى في الفلسفة أدرج

وأله لونه سوادى.. فهذا قدرى

وهو لدى.. أنص من قلبك يابن زياد

إن قضية التعبير في هذا اللون من الأعمال التي
تمتزج فيها النغمة القديمة بالنغمة المعاصرة، تتعرض
أحياناً من خلال إرادة خلق الحاضر على الماضي إلى
اختبارات وضع عبارات معاصرة على السمة شخصيات
قديمة مثل:

ولكن نجد فيه الرأي العام إلى جانبنا

بقوله أنه صنع بهنامة الأعياد

مكافاة في الشعر القادم

أو مثل العبارة التي تلتج بها المسرحية:

بالعين بالقلب

نفديك يا محبوبة

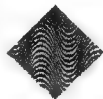
تتوافر ونحن نفتح نفوسنا لصفحة من التراث لاستيعابها وتمثلها وإعادة أدائها حتى يؤدي الفن جانباً من دوره للخالد، وهو إعادة ضيق الدماء الثقيلة وتأكيد معنى للتواصل، ولا يتوقف دوره على إنتاج كلام يكون مجرد تكرار لكلام أى أن نهدف إلى أن تكون المحاكاة محاكاة للجواهر، لا للأعراض، وأن يكون صنيعنا اللغوي فى نهاية المطاف إذا صح التعبير تناسلاً لا تماصاً.

أو غير المسموح والتي تؤدي فى كثير من الأحيان إلى إزهاق كل حس موسيقى فى التعبير وإلى اللجوء إلى المثل والحشو وخاصة فى بحر كبحر «الحُب» الذى يتحول مع كثرة الضرويات إلى نثر يفقد مشروعية تجزئته على سطور متفاوتة.

إن القضية عندما تتم العودة إلى بدايتها تلت أعيننا إلى دقة الحركة ولواحية والتأهب، التى ينبغى أن

المواهب

- (١) أصحاب الواحدة هم الذين عرفوا فيما بعد بأصحاب المخططات: طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر ج ١ ص ١٥٢.
- (٢) انظر الأغاني (طبعة دار الكتب) ج ٨ ص ٢٣٧ وما بعدها.
- (٣) انظر: د. محمد مندور مسرحيات شوقي.
- (٤) أحمد شوقي: الأعمال الكاملة - للمسرحيات ص ٩٢، الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٤.
- (٥) انظر بالإضافة إلى ما ذكر من قبل ص ٢٤.
- (٦) شعراء النصرانية فى الجاهلية، لويس شيخور - مكتبة الآداب، ج ٦، ص ٨١٦.
- (٧) السابق ص ٨٠٤، ٨٢٥.
- (٨) السابق ص ٨٤٤.
- (٩) السابق ٨٨٢.
- (١٠) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة. طبعة دار الكتب ج ٤ ص ١١٣ وما بعدها.
- (١١) السابق ص ١٢٠.



الوجوه

عمرو عبد الحميد :

من فوضى الله أتيت
تهذب شاريك الكثر
فتعلق رائحة القهوة فيه
وموسيقى البوح الأزرق
أكتافك أعرض مما كنت أظن
فكيف رعيت قطيع الدمغة في جيبك؟
وعدت إلى فوضى الله
وحيدا؟

أحمد عبد الرحيم:

أين ستنفذ من ملكيت الله
وأنت وراء طفلان ووردة؟
هل كنت بريئا من ليلاب البيت
فقدزع في شرفائك حنجرة
عامرة بموائد للوقت...

وتجوع إلى قمر
لم يفسده الشعراء؟

أسامة سليمان:

كل مسلمات العالم تختصر
حين تجيء كصبيح فرعونى
موشوما باللويس والأدمى الذهبية
فلماذا تترك قدام المسجد خفيك
وتكفى نايًا
وأمرأة
حافلة بفتاب ما

فضاء مختلف:

الطفل الملكي المشغول
بشيء لا يشغلنا
دارى ثقب (الأوزن) بكمامه
وتبوا مقعده في أوردتى



فتحى عبد السميع

مفاهيم الشعرية*

شعرية للغارابى، وابن سينا، وابن رشد، والقرطاجنى، حيث يستتب أن اللفظة لا تملك مقومات الاصطلاح. أما عن مصطلح الشعرية Poetics فى الدراسات الحديثة فقد اقترح النقاد والمترجمون ترجمات عديدة هي: الشعرية، الإنشائية، الشعاعية، علم الأدب، الإبداع، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر. ولا شك أن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم فى تصعيد أزمة الاصطلاح التى يدعو للتحريجون جميعاً إلى ضرورة حلها عن طريق المناقشة والاتفاق دون أى تحذلق ومماحكة، والباحث مستعداً إلى هذا يرى أن لفظة

ولما كان الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام ينطوى على اختزال مخل، يخفى قضايا مهمة، فقد سعى كتاب مفاهيم الشعرية - ومن هذا المنطلق - إلى تقديم دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم، ركز فيها حسن ناظم على الشعرية التى اعتمدت على المجازات اللفوية بصورة عامة، وقد جاء الكتاب فى أربعة فصول، أولها بعنوان (الأصول والعلاقات)، وفيه يصنظم الباحث بإشكالية المصطلح ويحاول أن يجمد - حسب معرفته - جميع النصوص التى وردت فيها لفظة شعرية فى تراثنا النقدى، ويتأمل عدة نصوص وردت فيها لفظة

إن الشعرية عمومًا هي محاولة وضع نظرية عامة ومحايطة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستتب القوانين التى يتوجه الخطاب اللفوى بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأبيية فى أى خطاب لفظى، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعرية الحديثة لم تنحصر فى مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونًا إبداعية أخرى منها الفن التشكلى والفن السينمائى، كما اتسع المدى ليصل إلى البحث فى شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غامبسون باشلار فى «جماليات المكان».

* حسن ناظم - مفاهيم الشعرية - المركز الثقافى العربى - بيروت - ١٩٩٤م

Poetics وذلك لشيوعها وثبوت صلاحياتها.

وفى البحث الثانى الذى يأتى تحت عنوان (الاصول) يسمى الباحث إلى تأسيس خلفية تاريخية للشعرية لا بالمعنى الشائع وهو الاستقراء الشامل لتاريخ موضوع الدراسة ومعلقاته بقية لا تغفل شيئاً، بل يكرس اهتمامه على الدراسة الراقدة فى الشعرية عند كل من اليونان خاصة أرسطو، والعرب خاصة الجرجاني والقرطاجنى، وفى البحث الخامس بالعلاقات يناقش الباحث علاقة الشعرية بالأدبية Literariness والأسلوبية والتأويلية والجمالية باعتبارها حقولاً موازية، وذلك وصولاً إلى تمييز جلى للشعرية وإلى تشذيبها من كل التداخلات بينها. وبين هذه الحقول.

أما الفصل الثانى وعنوانه (الشعرية واللسانيات)، وينقسم إلى مجتئين، يدور أولهما حول (المبادئ اللسانية)، حيث يحاول الباحث عرض اللسانيات السوسيرية لا من خلال مبادئها العامة فمصعب بل يتجاوز ذلك إلى عقد وشائج بين وجهات نظر متباينة، تبنى تارة اللغة بصلاحية النهج اللسانى وتشكك تارة أخرى فى هذه الصلاحيات.

وهو أمر لم تسلم معه مناقشات الباحث من تفسارب وتناقض واضحين .

٢ - الشعرية واللسانيات

وفى سياقته يصل الباحث إلى حتمية تعامل الشعرية مع اللسانية. ذلك أن الشعرية حقل معرفى يقارب النصوص اللغوية. الأمر الذى يجعلها أكثر تماصاً مع منهجية اللسانية التى لم تقتصر أهميتها فى تجديد الدراسات اللغوية فحسب، بل إن مبادئها وطرانقها فى التحليل امتدت لتدخل نطاق العلوم الإنسانية.

الفصل الثالث : يتناول الباحث (شعرية التماثل) من خلال ثلاثة عناوين فرعية هي :-

١ - الشعرية عند الشكليين الروس:

إذ أن محاولة تأسيس شعرية حديثة ترجع إلى الشكليين الروس الذين كان يلهمهم إحساس بشورية إقامة علم الأدب - وقيل أن يتناول الباحث تصورات الشكلية فى اللغة الشعرية، يعرض مفهومهم للشكل الذى يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبى، وليس من خلال المكونات ذاتها، ويورد الباحث تصورات المدرسة الشكلية للغة الشعرية حيث تحدد علمهم فى

وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجى لتأسيس نظرية للشعر، أما التصور الثانى فقد وضعه «شلوغفسكى» مصارلاً تأسيس نظرية فى القراءة من التقابل بين اللغة (ذاتية الغائية) واللغة (مغايرة الغائية) أما التصور الثالث فقد عبر عنه «تينيانوف» بقوله «إن وجود الواقعة الأدبية متعلق بنوعيتها التخالفية، والأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات.

٢ - الفرق بين الشعر والنثر:

وهذه قضية جوهرية وقد انطوت معالجتها - كما يوضح الباحث على ثلاثة أبعاد، يرصد البعد الأول الفرق بين الشعر والنثر الأدبى واليهوى ويرصد الثانى الفرق بين الأدب واللائب، ويرصد الثالث الفرق بين الفن - ومنه الأدب - وغيره من العلامات، وهو تمييز يقع ضمن دائرة السيميائية.

٣ - شعرية التماثل :

يعرف ياكوبسون الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذى يعالج الوظيفة الشعرية فى علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، ويستقرق الباحث هذا التمييز - ياكوبسون» موضحاً أن الوظيفة

الشعرية تخلخل البنيات الشعرية، وهيمنة هذه الوثائق تعني هيمنة تخلخل البنيات، فالوثيقة الشعرية تمتد [بانتظام] داخل الخطاب، إنها تنقل إلتئام من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، ويخسأ عليه، ينبثق نمق التوازي Paralelism .

الفصل الرابع: الذي يعالج (شعرية الانزياح) و (الفجوة) و (مسافة التوتر):

١ - شعرية الانزياح

يسمى الباحث تحت هذا العنوان إلى تناول الانزياح Deviation كما تبلور مفهومًا نظريًا أسست عليه شعرية خاصة بـ (بچان كوهن) الذي بدأ البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها - من الخطوبة التي وقعت عندها البلاغة القصصية ذات المنظور التحميني الخالص، إنه يقيم - بإيجاز شديد - (شكلًا للأشكال) من خسائل وصل هذه الأشكال بمسؤوليات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينها، وتقضى هذه المحاولة إلى بناء شكل متناسق وعقلاني يتضمن مجمل العمليات التي يتخمس عليها الشعر .

٢ - شعرية الفجوة

مسافة التوتر، وهي شعرية يستند فيها أبوليب إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية مضميصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تصوب بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلًا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرية، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته للتواضعة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها؛ يتحول إلى فاعلية خالق للشعرية ومؤثر على جوبها، ويتناقض الباحث علاقة هذا المفهوم بشعرية الانزياح عند كوهن وكذا إحالته - حتى على صعيد التسمية - على بعض الباحثين الفريبيين، ويخصص مبحثًا عن الشعرية ونظرية القراءة، غرضه الرئيسي هو الحص العميق بأن ثمة تحويرًا أجري على مفاهيم نظرية القرام والتلق، لتتصب في صلب نظرية «أبوليب». وهكذا يبدأ الباحث بالتنبيه على أن الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ وأن الشعرية ذات الاتجاه للسائلي لم تمر اهتمامًا للكشف عن القيمة الجمالية في النص الأدبي، بل اكتفت بالدراسات الوصفية

المختصة، وقد اضطلعت فيما بعد نظرية القرام وجمالية الاستقبال والتلقى بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية للذة، وهكذا بدأ تحول في مفهوم الشعرية يساهمها - ضرورة - بالقراءة ويعرض الباحث مفهوم (الفق الانتظار) الذي أسسه هاريس، ومفهوم القارئ المخبر والقارئ الجنع، كل ذلك في سبيل أن يصل إلى إظهار مدى للرجعية للمصطلحية والمفهومية لنظرية كمال أبوليب، وفي النهاية لنا أن نتساءل مع الباحث: هل استطلعت الشعرية بمختلف مقاييسها النظرية أن تفسر أو تجلي الرسائل الشعرية كلها؟ كما لنا أن نتفق مع الباحث في أن البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائمًا مجالًا خصيًّا لتصورات ونظريات مختلفة، وسيبقى محاولة فحسب للمثور على بنية مفهومية هارية دائمًا وأبدًا، ومهما نظر في الشعرية. وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، سيكون الأجدى جماليًا أن تعد الشعرية قضية تحمل دائمًا في طياتها السكوت عنه، ولكي تفتح أفقًا جديدًا للاستكشافه وتعدش أرضًا بكرًا لا تصدها أية حدود تصفية تكبح حيويته.

البناء الفني في شعر محمد إبراهيم أبو سنة

ـ ضراوة حراس القافية
أفزعني.

رحم الله هذا الشاعر.. فلو امتد
به العمر لراى أبناء وأحفاده يشقون
طريقهم بنجاح ويجذبون المتلقين إلى
قراءة وسماع أشعارهم للمنية،
وربما أصابته الدهشة حين يلاحظ
أن الكتب الدراسية التي كانت تفسح
جداراً سميكاً أمام هذا الشعر قد
فتحت له أخيراً صفحاتها وأخذت
تعلم الطلاب من مختلف الأجيال
كيف يستمتعون بهذا الشعر، وربما
يدهش أكثر حين يرى أن الدراسات

إلا حمدي خافت يذكر بشراستها
وكيف كانت تبتعد عن الموضوع
الأساسى وهو الشعر لتكامل التهم
للشعراء للفاسرين وتسد أمامهم
الأبواب وتغال من وطنيتهم وتمعن
فى تخويفهم.

لقد جلست ذات مساء مع
الشاعر الكبير محمود حسن
إسماعيل، وكنت مثل أبناء جيلي
متحمساً لهذه التجربة الجديدة،
وسألت لماذا لم يواصل جهوده الفنية
الرائدة فى هذا المجال؟ فاجابنى
بصوت هام:

من كان يظن أن معركة الشعر
المديث ـ أشهر المارك وأكثرها
حدة فى منتصف هذا القرن ـ
سنتنتهى بهذه السرعة وتسمم
لصالح المجددين والمجربين الذين
يتمتعون بموهبة الثقة الجريئة؟
ويغامرون من أجل أن يكون لهم
صوتهم المتميز وإبداعهم المنفرد؟
ولكن هذا هو ما حدث فقد مضت
تلك الأيام العاصفة ووضعت
الحرب المستعرة أوزارها وانتصر
الجديد كما تقتضى بذلك طبيعة
الأشياء، ولم يعد يسمع لتلك المعركة

الأكاديمية جعلت من هذا الاتجاه الجديد موضوعاً لرسائل جامعية يصعب حصرها، تربط هذا الشعر بالتراث العربي وتثبت صحة نسبته إليه، وتراه تطوراً طبيعياً لفننا العربي الأصيل.

ولكن الحقيقة - بدون أن نخرج عن الموضوع - أن محمود حسن إسماعيل ربما صُنع وهو يكتشف أن البعض من شباب الشعراء قد اسرّب في التجريب وتجاوز الحدود؛ فكتب نثراً وسماء شعراً، والبعض أخذ يلوك كلاماً شديد الابتذال - ابتلثه العامة طبعاً - حتى لو كان أصله عربياً فصيحاً مثل: دنت وشاف ورس وخبز - وأحياناً خشنفت - وأن اللغة هانت على بعضهم فعرّضها في ساحة وتقلّ ظل مثل قول بعضهم «أشاجعني».

والغريب في هذا الأمر أن بعض النقاد ممن يطمعون لهؤلاء الشباب ويشجعونهم ويباركون عيّنهم ويشرحون بمعهم الأكث، لا يسمعون لأنفسهم - حين يقدّون أو يبدعون - أن يفسدوا كتاباتهم وأن يشوهوا نضاعة اللغة العربية الحية الموجبة.. ولكن هذا موضوع آخر.

والصديق محمد إبراهيم أبو سنّة واحد من هؤلاء الشعراء المخلصين الذين خاضوا حرب التجديد كصفٍّ ثالثٍ حين كانت المعركة محتمة وقد زامن منذ البداية على مستقبل هذا الشعر، وكنا نجلس معاً في قساعة المحاضرات الواسعة والديكتور غنيمي هلال رحمه الله يؤكد من خلال خبرته الواسعة بتاريخ الآداب حتمية نجاح هذه المفامرة الجريئة، فكنت أبتسم غير مصدق، أما أبو سنّة فكان وجهه يتهلل إذ يتأكد أنه سائر على الدرب.

وقد وضع أبو سنّة نصب عينيه ونحن في أيام الشباب - التي تبعد لي الآن ومعا - تلك الحقيقة التي نكرها أستاذنا الدكتور شمكري عياد حين قال: إن علي الشاعر العربي الحديث أن يتحصل بترائه اتصالاً وثيقاً، وأن يرحل إلى هذا التراث، ولكن حذار أن يطول أمد هذه الرحلة فينسى نفسه هناك، أو يعود منها ركباً جملأ مرتعياً عبادة من الوبر.

وحين كنا نفوض شارع الغورية - كنا نسكن في القلعة - بمصطفيين

بأناس البضائع والضجيج، كنت إذا اقتربت من أبي سنّة أسمع يردد أبياتاً لأبي فراس الحمداني أو للمصطفى طبعاً، ولكن حين ينشر شعره أو يلقيه على الناس كان يؤكد لي أنه فهم جيداً المقصود من هذه الرحلة إلى تراثنا العربي.

لذلك فقد وفق الباحث شمكري عبدالمجيد الطوانسي حين اختار «مستويات البناء الفني في شعر أبي سنّة» موضوعاً لرسالة الماجستير التي تقدم بها إلى كلية الآداب جامعة الزقازيق، وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور عبدالمعزم تليمة والدكتور أحمد الهواري، وأشرف عليها الدكتور محمد الجبار، وقد حصل الباحث بعد مناقشة رسالته على درجة ممتاز.

إن القيمة الكبرى لشعر أبي سنّة تأتي من أنه - بحكم دراسته الأكاديمية وقراءته الواسعة للتراث العربي - يعرف جيداً أن الشعر لغة خاصة وأن هذه اللغة يجب أن تكون نقية وحية، وقد وجد الباحث من خلال رسالته شواهد كثيرة تؤكد هذه الحقيقة.

واستند الباحث إلى نظرية المستويات اللغوية في فهم النص

الشعري للشاعر، وهو يقول أن بحثه ابتعد عن المفهوم القديم للبلاغة ويتبنى مفهوماً حديثاً لها يجعلها دراسة علمية شاملة. وقد اشتملت رسالة الماجستير هذه على قسمين، يدرس الأول شعر أبي سنة ويضم الثاني ملاحق الدراسة، ويضم القسم الأول مستويات البناء الشعري بدءاً من المستوى الصوتي إلى المستوى النحوي - التركيبي، ثم البنية التركيبية للشعر في بُعدها المجازي وذلك من خلال دراسة الصورة الشعرية.

وفي فصل الصورة الشعرية هذا يقول الباحث إنه ينطلق من النظر إلى الصورة الشعرية بوصفها علاقة لغوية بين المفردة وتطبيقاتها وبين المفردة ومرجعها، ويتوقف عند التشبيه والاستعارة بوصفهما أبرز مظهرين للصورة الشعرية عند أبو سنة، ويتخذ من الصيغ الخوية لكل منهما أساساً لدراستهما، ثم يدرس علاقة الصور بعضها ببعض البعض الآخر داخل القصيدة، ودور الصورة في بنية النص الشعري كله.

ويخلص الباحث - وهو يدرس البنية التي تحكم النص الشعري

عند الشاعر - إلى حقيقة أنها بنية الفقد والانتظار؛ فالشاعر يفقد واقعاً جَمِلاً يحياه وينتظر مستقبلاً أفضل يزول فيه عن هذا الواقع قبحه ورداته.

إن الشاعر يفقد في واقعته كل للفضائل من حب وعمل وجمال وحق وصدق وأمن، وهو إذ يشهد سوء الواقع وتسوؤه تتملكه مشاعر الحزن والأسى والألم، وهي معان حاضرة في كل النماذج الشعرية. ولا يصنع للشاعر شيئاً إزاء هذه المشاعر سوى الانتظار، فهو ينتظر زوال هذه الأساسيات وينتظر حدوث التغيير الذي يحل به ويمنّاه ويتغنى به.

ولكن الشاعر رغم هذا لا يتخذ من رفض الواقع وهيمه حلاً لازماً، فهو إذ يدين واقعاً لا يتفصل عنه، ويظل حريصاً على الرابطة الوثيقة بهذا الواقع.

ويتبنى الباحث إلى أن الشاعر حريص على التقاليد الإيقاعية السائدة، فليس هناك إيقاع غير منضبط أو غير متقن. والشاعر يحرص على البناء المنطقي للجملة والنص بما لا يبعده عن حدود الفهم، ويحرص على وضوح صورته وسهولة فهمها، وهو لا يفاخر كثيراً

في بنائه الشعري لأنه - كذلك - لا يفاخر كثيراً في علاقته بواقعته، إنه يحرص على هذه العلاقة ولا يتجه بها صوب التقش أو الانفصال.

ومن الطبيعي في أبحاث كهذه أن يحرص الباحث بذاته - قليلاً أو كثيراً - فيرى أنه أتى بكل جديد وأنه تجاوز من سبقوه وأنه انتبه إلى ما غفلوا عنه.. هذه طبيعة الشباب، ويقول الباحث: إن المتابعات النقدية لشعر أبي سنة اقتسمت في مجملها بأنها ذات طابع جزئي، واقتفرت إلى التواصل فيما بينها الخ.

وهذا الكلام غير صحيح بالطبع، فقد تُرِس شعر أبي سنة دراسة شاملة وكلية مرات عديدة، ويكفي أن تشير هنا إلى دراسات الدكتور عوض والقاسم القطر والدكتور لويس عوض والدكتور صبري حافظ وغيرهم لشعر محمد إبراهيم أبو سنة، وكيف وافقه عنه من الدراسة والتعليق.

ولكننا في النهاية نحمد للباحث اختياره لهذا الموضوع وجهده الذي بذله فيه وجهته، فقد كان التعرض لخلل هذه الموضوعات حتى سنوات قريبة يعد من المهرمات.

عبدالله غيرت

كلام الليل، لغة المخرج الباهرة والحساسة المسرحية الجديدة

والذي يعد إضافة حقيقية للمسرح العربي بأى حال من الأحوال. إنه مسرح يطرح عن ساحته بجسارة جريئة كل صيغ المسرح القديمة، وجل مصادراته التقليدية المكلفة. لا يعتمد على الحكاية أو الحدث المنطقي للتسلسل، ولا يتعامل مع المسرح باعتباره عملا له عقدة تتطور إلى الذروة ثم تؤدي إلى الحل، ولا يخضع لغة المسرح، أو ما يدعوه إخواننا التونسيون باللغة الركيحية، للغة النص، وإنما يكتب أعماله المسرحية بهما معا، ويخلق حالة من التراسل والتكامل والتضافر بينهما. فالنص في هذا

السبعينيات بلا انقطاع، واستشرقت بقاعا مجهولة لم يغامر فيها المسرح من قبل، ولعب فيها توفيق الجبالي ورفاقه الأماجد دورا أساسيا في تطوير اللغة المسرحية، وفي تغيير مفهوم المسرح نفسه، وفي تبديل التصور السائد عن العلاقة بين النص والعرض، وفي بلورة مجموعة من اللواضعات المسرحية التي تمكن للمشاهد من تلقى التجارب الجديدة بل والمطالبة بالزيد منها، لما كان باستطاعة هذا المسرح أن يقدم عملا من هذا النوع الذى أتاح للجمهور العربي العرض فى باريس، متعة مسرحية رائعة.

الحديث عن العرض المسرحي الجميل (كلام الليل) الذى أتت به فرقة مسرح «التياترو» التونسية إلى باريس مؤخرًا وقدمته على مسرح معهد العالم العربى بها يثير مجددا مسألة نهضة المسرح للتونسي القوية التى تجعله أهم المسارح العربية على الإطلاق، ذلك لأن عرضا مسرحيا من هذا الطراز الرفيع الذى تنتمى إليه مسرحية توفيق الجبالي (كلام الليل) ما كان باستطاعة أى مسرح عربى - فى حدود معرفتى بالمسرح العربى - أن يقدمه، فلو لا نهضة المسرح التونسي التى تواصلت منذ

العرض لا ينفصل عن الطريقة التي يتجسد بها، وعن عناصر الأفرجة المختلفة التي ينطوي عليها. لأنه النص الذي يعتمد الكتابة الركحية التي تستخدم اللغة المنطوقة، واللغة الحركية، والإيماءات الصامتة، والإضاءة والألوان، وتصميم المناظر، ويحيل الخداع البصري معاً. كل هذه اللغات والأدوات المختلفة تشارك في كتابة هذا النوع الجديد من النص المسرحي وبصورة تصويره العميوي والصركي للواقع، وإرفاف علاقته مع المشاهد.

و (كلام الليل) الجديدة التي قدمها توفيق الجبالي على مسرحه الرموي «التياترو» لأول مرة في مارس الماضي ليست مجرد حلقة جديدة في عمل مسرحي تتابع خلفاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنه بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحي جديد ابتكره توفيق الجبالي، أكثر من كونه عملاً مسرحياً معيناً. أقول أكثر من كونه عملاً مسرحياً معيناً لأنه بالفعل أكثر من عمل، وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتراف

والدراسة فهذه هي اللحظة العاشرة من هذا العمل المتعدد الطلقات، الذي تعتبر كل حلقة فيه عملاً مستقلاً يرغم لقضوانها جميعاً تحت هذا الاسم الذي يوشك هنا أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسماً لعمل مسرحي مجدد. وهذا الالتباس في التسمية مقصود في تصويري لأن المسرح لا يرقم عروضه، فلا يسميها مثلاً «كلام الليل ١» أو «كلام الليل ٢»، أو «كلام الليل ٩» إلخ. فـ «كلام الليل» غفده ولبسده ومتجدد أبداً، فيه من الثبات قدر ما فيه من التغيير والحركة. لأن للصيغة التي يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائي الذي يبتعث في الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل للديمون بالزبد، والذي إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو ريف المسرح وجوهره معاً لأن المسرح لا يقدم عروضه إلا ليلاً، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة في ثقافتنا. ولذلك فإن توفيق الجبالي يطلق هذا الاسم الواحد للتكرار على كل

المسرحيات التي من بينها للمسرحية التي عرضت على مسرح معهد العالم العربي بباريس وهي المسرحية العاشرة في هذه السلسلة المتميزة من العروض المسرحية التي بدأها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١، واستجابة لكابوسها الرهيب فقد أطاحت هذه الحرب بالكثير من الثوابت والأوهام القديمة فتخلقت في بوتقة هذه الإطاحة بنية هذا العمل المتميزة، وهي البنية التي أتاحت لتوفيق الجبالي أن يخلق هذا الجنس المسرحي الجديد، الذي يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأثامات الشمعية، والمسرح السياسي، ومسرح الإثارة والتحريض. يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلائها، وإنما ليتجاوزها ويخلق بعد فهمه لألياتها وبنوانع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذي يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذي تصدر عنه وتتوجه إليه، بحيث يمكنها استقلالها ذاك من إرفاف علاقتها مع من ناحية، وخلق تناظرها الحساس مع بنيته العميقة

من ناحية أخرى، فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسي بترميزاته المفضوحة، وتخطت مباشرة مسرح الإثارة والتهميش وإن ابتعدت وتلفته الأساسية بشكل جديد، واستبدلت شعورية مسرح العبث المسرحية بعد أن وضعتها برداء واقعي أو أغرقتها في خضم المبالغات الهمجية واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرا مع بنية الواقع العميقة التي تبعد من أفقها أي مطلق تعاقبي واضح، وسيطرت عليها النزعات العنيفة.

ففي واقع يعاني من فقدان المشروع الجمعي ووضوح الرؤية لا يمكن للمسرح أن يطرح قصصا متماسكة لها بداية ووسط ونهاية. وفي واقع فقد تماسكه القديم، وتخلى عن حلمه القومي وأمتلا بالصراعات العربية كان على المسرح أن يعبر إلى البنية الأبيسولية التي يؤكد انحصار كل إبيسود فيها عن الآخر هذا الواقع العنفي الذي يتصارع فيه الأخيرة ويتصالحون في الوقت نفسه مع

الأعداء. وتطرح جمالية علاقة التجاورات فيها جمالية جديدة هي أكثر الجماليات المسرحية تعبيراً عن هذا الواقع الغريب، وتمازجا مع جماليات الصساسية الجديدة ورؤى ما بعد الحداثة في الوقت نفسه. فالتناظر وليس الانعكاس أو المضابطة هو سر علاقة هذه الجماليات للجنينة مع الواقع. ولذلك يقدم توفيق الجبالي مسرحيته في برنامج العرض المطبوع بهذا التقديم المهم الذي ينفي أي تماء بين النص والواقع: «كلام الليل هي فسحة حرة خارج الزمن والمصر. نترجم فيها ما لا يترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هي خيالنا المفتوح حين ننصب له فخ للتلبس بالفكرة، لينطلق على صوى استمتاعنا بال لحظة الحرجة التي نلح فيها كلمات السر، وتفتح الأبواب الخفية في وعينا وضوابطنا وبعض طلاسنا، علنا نستروح ربحا من الزمن من ثقل ما قد يحمل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا لسنا تاجر سلع مفشوشة في

سوق التهرب، فإن أي إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو لئلا من محض الهذيان والغرور وإن أية نية دنيئة لحشر مرأى هذا العمل في بوتقة السوقية، هي فهم بائس للفن، وتقليص لخيال الفنان وسموه. وهو تقديم يستخدم، كالفن نفسه، لغة الأضداد ليفتح العمل الفني على أوسع أفق تأويلي ممكن، وليطرحه في ساحة الدلالات الثرية المتراكبة التي يفقها أي تأويل أحادي، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة. فتلقى هذا العمل الفني بهذه الطريقة التي لا يتخلى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهي اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح شاره الشهية لذلك الذي يقدر متعة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة القوالب.

وإذا كنت قد شاهدت عددا من حلقات أو بالأحرى مسرحيات (كلام الليل) السابقة مصورة على شرائط فيديو فإن هذه هي المرة الأولى التي أشاهد فيها هذا العمل المسرحي للفد معروضا على خشبة المسرح،

فأخذت بما فيه من براعة وشاعرية وحرفية مسرحية عالية. لأن تصميم المشهد المسرحي وهو جزء لا يتجزأ من العمل المسرحي ذاته (وإنك فقد شارك فيه ما يستقر هذا الفريق المسرحي الموهوب الفنان التونسي القدير توفيق الجبالي مع مصمم المناظر تيس رستم) يقدم بنيته الانسيابية المرة للمتفرج منذ اللحظات الأولى. لأن المشهد ينهض على استخدام الستائر المزبوجة، لا الستائر العادية، وإنما الستائر للمعنية المعروفة باسم الحصرية الألوينيوم المتحركة التي تتحكم بدرجة ميل شرائطها في مقدار شفافية الستارة وإعتامها، والتي يشكل استخدامها أحد العناصر الانسانية في لغة هذا العرض للمسرحي الذي يدرك من الوهلة الأولى أن درجات وضوح المايقية متفاوتة، كما أنها تارما ما تبدى لنا بلاشام، أو بلا درجة معينة من العتامة والإعتاس، وهذا هو جوهر إحدى مقولات بولريار الانسانية عن عالم ما بعد العدالة الذي تلعب فيه الضنونة، باعتبارها المرضع الذي

يمر عبره فهنا الواقع وتصورنا له، دورا لا يقل أهمية عن دور الواقع إن لم يتفوق عليه. ومن هنا حرص توفيق الجبالي على اللعب بدرجات وضوح المشهد المسرحي والتعباسه من خلال الاستخدام الحركي الفعال لهذه الستائر للزبوجة التي تصطب بالمشهد للمسرحي من ثلاث جهات، بينما الحائط الرابع، وهو خلفية المسرح هو الحائط الوحيد الصلب. ومن هنا يقدم لنا الجبالي مفهوما جديدا ومغايرنا لمفهوم الحائط الرابع التقليدي، لأن حوائط المسرح الضخيلة التي نبحر العرض من خلالها هي هذه الستائر المزبوجة التي تدور بعض أحداث المشهد بين طيقتيها. ويؤكد الاستخدام الحائلي للإضاءة دور هذا المشهد المسرحي الخلاق. وحتى لا يفسد المشاهد الانتباه إلى دور الإضاءة ذاته، فإن العرض يبدأ في ظلام دامس تتحرك فيه الشخصيات بكثافات الضو التي يحملها كل ممثل في يده. ثم تؤكدنا مرة أخرى لعبة اللوانيس في مشهد تال، تعقيبا. ألعاب أخرى

للإضاءة تؤكد دورها المصوب في تشكيل الرؤى وتبديل الدلالات وتساعدنا في ذلك الأتعة والخيالات التي يؤكد إبداعها في المشهد الأول بعدها من جديد في خيال المشاهد، أو تربيته على لعبة الأتعة للمتعة والتشفايرة التي تنهل فيها الشخصيات وتخرج منها طوال الوقت. فالعرض يعتمد بدرجة أساسية على المهارات الفائقة لفريق الممثلين الكبار محمود الأناؤوط وروغوف بن عمر وكمال التواني، وبالطبع ساحر العمل ومايسترود الإتياع الرئيسي فيه توفيق الجبالي نفسه الذي تعتمد أوارده فيه وتنوع مواهبه. ذلك لأن هؤلاء الممثلين الأربعة الكبار يقومون بالعديد من الأدوار في العرض يدخل كل منهم تحت جلد شخصية لينفجها عنه بعد لحظات، ويلبس أخرى ينفس الماهرة والإتقان، ثم ما يليث أن يظلمها كما يظلم المرء لقازيه ليدخل من جديد في شخصية رابعة وهكذا. وهذا التيجيد في الأدوار ليس مجرد حيلة مسرحية في هذا العمل الجميل، ولكنه سمة أساسية من

سماته التي تؤكد طابع اللعب في الفن، ووجود للمثل الدائم وراء تلك التجهيزات المتعددة له، فحضور الممثل الباهر أحد وسائل إبراز الفن في العمل وتأكيد استقلاليته.

ويفتح لنا العرض من خلال ذلك المنهج الذي يسميه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي حيث لا تنهض العلاقات بين المشاهد على التسلسل السببي بتتابعه المنطقي، وإنما على التجاور الجنبلي بين المتغيرات والخصائص الكيفية المختلفة. فيتخلق من خلالها هذا التتابع الكيفي الذي ينسج عبره العمل حالة قادرة على بلورة عالمه الموازي لعالم الواقع والظاهر على الحوار معه من منطق النية، وأحياناً من منطق تفوق الفن على الواقعي وتجاوزه إيّاه، ويوضح هذا التتابع الكيفي لإيقاع بالغ اللغة والعسائمية فخسب الإيقاع من أهم أسرار الفن المسرحي الجديد، حيث تتواكم في (كلام الليل) للمشاهد في نوع من الكريشمنو الذي يبلغ قربة من التوتور، سرعان ما تتجلى للعرض أن يسكب عليها دجشاً هامئاً من

الرقص الإيقاعي الذي يساعد المشاهد على التقاط أنفاسه، حتى يبدأ الإيقاع بعدما جثثاً ثم يتصاعد من جديد في كريشمنو آخر وهكذا ومن هذا تلعب الرقصات دور علامات الترقيم في هذا العمل المسرحي الضيق، كما تلعب المروحة بين الواقعي والعيشي دور منطق العلاقات السببية في تشكيل جملة المسرحية أو بالأحرى مشاهدته واستكشافاته الإيمائية الشقية. وهي جعل تتراوح بين الاهتمام باليومي والعائدي في حياة المجتمع التومني، والسخرية من الممارسات والأنماط السلوكية الشائعة من التمتع في المائدات التليفونية، إلى تخفيف الأراجيل، إلى ذبوح السلوك الطفلي وغياب العقل وسيطرة الخرافة وتغير ذلك من التصرفات السلوكية الشائعة والوعي بطبيعة العلاقة للمقحة بين العرب والغرب بكل ما فيها من توترات الجدل بين «الأناء» و«الأخر» ومن مشاعر الضعة والتفوق، والعنصرية والاضطهاد؛ والاهتمام بقضايا العصر السياسية من حرب الخليج

حتى حرب البوسنة والشيغان؛ وبالحضارات المستعمرة من مرض «الإيز» أو «السيدا» كما يسميه أشقاؤنا في المغرب العربي الكبير، حتى الضوف مما هو آدمي وأمر؛ ومن الوعي بأن الإنسان هو الراسمال العربي الأساسي الذي يصدره للعالم، فلا يلقي فيه إلا حذوف الإمانة والدمار، فمن لا يهتلي بالتقدير في مجتمعه لا يسعى الآخرون إلى احترامه، مهما كانت أهمية إسهامه في مجتمعاتهم؛ ويكل الإنشكليات المتقطعة بهذا الوعي الضيق، وإدراك مدى التخلف العربي وأثار ذلك على نفسية الإنسان وتكوينه ورويته لنفسه والعالم من حوله وحتى الأوضاع السياسية المألوفة في الوطن العربي حيث تتسع الفجوة بين للشعار والواقع، ويستغري الفساد، ويتنطق العقل، ويسيطر للتقهر، ويصبح الحديث عن حقوق الإنسان نوعاً من التمتع أو المسامكات اللغوية أو المنطقية المتنوعة بالمفارقات الساخرة. لكن هذا كله ليس إلا الإظهار الذي تتخلق

عبره تلك البنية المسرحية والجمالية المعقدة التي تسعى إلى إمتاع العين والعقل معا، وتتوجه إلى عقل المشاهد من خلال إشباع أحاسيسه البصرية والسمعية وترقية حاسته الجمالية وتحيل تناقضات بنيتها المسرحية، ومفارقات أسكتشاتها الدرامية، إلى ساحة لتدريبه على الكشف عن التناقضات التي يمرر

بها الواقع الذي يعيش فيه فيعود إلى هذا الواقع وقد تسلح بقدرة الفن الكاشفة من ناحية، واكتسب من خلال طاقته الترويجية العنبة قدرات جديدة على التعامل مع هذا الواقع بفعالية وحماسية جديدين. وتطلق عنان للخيال ليبرهن جموجه على مافى طاقة الإنسان العربي من إبداع برغم الظروف الباطلة التي

يعانيها. وليخلق لنا من خلال جمحاته الساحرة عاملا جديدا، أو مرآة مغايرة يحدق فيها المشاهد لا ليرى نفسه، أو يتأمل وجه واقعه الطافح بالبثور، وإنما ليكتشف أن في عمق الأعماق منه كائن آخر يطالب بإطلاق قسيوله، وتحرير طاقاته، حتى يصبح المستقبل مغايرا لهذا الزمن العربي الرديء.



شعراء «مهرجان دودج» الأمريكيون

كما تناولت من قبل ظاهرة إقبال الأمريكيين على الاستماع إلى الشعر برغم انحصار القراء الذين يشترون كتب الشعر، ومن بينها كتب نفس الشعراء الذين يسمعون إلى الاستماع إلى قصائدهم المقروءة في المقاهي واليالي الشعرية التي تنظم في الكنائس ودور الثقافة والمسارح الخاصة. وأعود اليوم إلى هذه الظاهرة لأتناولها بشيء من التفصيل، وأخص بالذكر مهرجان دودج Dodge للشعر الذي يقام كل سنتين، ببالي، في قرية واترلو التاريخية في ولاية نيويورك. وتقوم مؤسسة جبرالدن ر. دودج بتنظيم هذا المهرجان الذي يحضره آلاف من

عن حركة بعينها، ولكنه يضم اتجاهات وأساليب مختلفة اختلاف ميول ورؤى وتجارب الشعراء أنفسهم. ويكفي القول أن الشعراء الذين يشكلون كلمة الحدادة قد تجاوزوا مسألة الشكل الذي مثل في مطلع هذا القرن، والذي أوشك على الانحسار، التمسّد على الموروث. فمعظمهم يكتب شعراً موزوناً، ولا يخشون أحياناً أن يستخدموا القافية إذا دعت الضرورة الموسيقية إلى ذلك. كما أنهم لا يخشون كتابة «قصيدة النثر» لأسباب ذاتية وموضوعية تتطلبها التجربة موضوع القصيدة.

تطوّرت في أكثر من رسالة إلى موضوع أو بالآخرى سؤال «هل يهتم الشعراء؟» وتناولت في الرد على هذا السؤال آراء نقاد وكاديميين وريما أيضاً شعراء أمريكيين باعتبار أنّ شاعلي هو الشعر الأمريكي المعاصر. ولا يخفى القارئ إذا كنت قد تجنّبت من عمد استخدام كلمة الحداد التي ابترسنت للأسف، ابتذلت على أيدي النقاد العرب بعد أن أصبحت رداء جاهزاً لكل مغلوقة شائعة. وعذري في ذلك أيضاً أنّ الشعر الأمريكي «الحدادي»، بالمعنى الذي يفهمه صانعو هذا المصطلح ليس بالشعر المتجانس، أي لا يعبر

محبى الشعر الذين يقدون إليه من مختلف الولايات، من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب.

ولايُجشم محب الشعر مشقة السفر، ومنهم من تستغرق رحلته الجوية أكثر من خمس ساعات، إذا كان قادماً من جنوب كاليفورنيا للاستماع فقط إلى شعره الأثيري الذين يتمتعون بشهرة قوية، ولكنهم يسعون أيضاً إلى الاستماع إلى شعراء جيد لا يملكون عنهم شيئاً، على أمل توسيع وإثراء معرفتهم وذائقتهم الشعريتين. وهي مفامرة في حد ذاتها تستحق القيام بها.

وقد عدت إلى الحديث عن هذا المهرجان بالذات بعد أن شاهدت عدداً من أحداثه التي سجلتها شبكة التلفزيون العامة شير التجارية وأذاعتها في حلقات من إعداد بيل مويرز، وهو مطق تليفزيوني يعنى بشئون وقضايا الفكر والثقافة بصورة عامة ومن أشهر مؤلفاته كتاب «الشفاء والعقل»، وأخيراً كتاب «لغة الحياة» الذي ضمنه حواراته مع أبرز شعراء مهرجان «دودج» الأخير التي شاهدت عدداً منها وسجلتها بالتلفزيون أيضاً.

لقد اعتبرت صحيفة نيويورك تايمز مهرجان دودج الأخير بمثابة خلاصة لبعت الشعر على المسرح العام. وقالت الصحيفة أن القراءات الشعرية التي كانت ذات يوم العلامة التجارية لجبل «البيت» Beat قد خرجت من المقامى المفضلة لتصبح عنصراً أساسياً لمشهد البلد الثقافي. إن «دودج» للشعر تقام في أكثر من ١٥٠ مكاناً في منطقة نيويورك وحدها. وفي مقهى الشعراء النيويوركانيين (النيويوركي البورتوريكاني) في الإيست فيلاديل، يقوم الجمهور بتقييم العرض أو الأداء مثل «القضاء الأولمبيين». لكن نهضة الشعر العام تنسحب على نطاق البلد.

وتقوم شركة «إليوت باي بوك» Elliot Bay Book بتنظيم مستين قراءة شعرية في السنة. ومن بين القراءات المتعددة في كاليفورنيا الجنوبية، قراءات في فلان نيز، حيث يجتمع جمهور تتجاوز أعمالهم الستين ليتبادلوا بالشعر قصص كلهم اليوم. وفي مقاطعة برجن، بنيجورسي، يقرأ شعر أ. في سن الثمانين والتسعين وآخرين في الثانية عشرة من العمر قصائد

بعضهم البعض في برنامج يُسمى «البهجة». ويقول «مثن برجن» «يتعلم أحدهم من الآخر تجاربهم المشتركة. وتشمل ضغط الاقتران، وأمراض المجتمع، ولقدان حيوان أليف والطبيعة والحرية والسياسات».

وقد تُعززت هذه النهضة الشعرية، وإن كنت أميل إلى تسميتها بـ «الشعبية الشعرية»، بدخول شبكة التلفزيون «الشبابية» MTV التي تختص بأغاني «الروك» وتبث إرسالها على نطاق العالم ربما في ذلك مصر، إلى الممعة. فقد نُظمت حملة من الأفلام للترويج للشعر السياسي لغنية «الروك» باتسي سميت، والشاعر ت. كوراجيسان بويل اللذين قرأ قصائدهما مئات من المميين في حديقة «سترتل بارك» ووخش البعض أمام زحف الشعر إلى الفضاء الأثافي أو الاستعراضى. وقد شاهدت قراءات غلبت عليها أصوات وأيقاعات الآلات الموسيقية. «أن تختفى الحدود المرافقة بين الأدب والموسيقى، وبين الترفيه والفن»، مما قد يحط بفسان أشكال الفن.

ويتسمات مسويوز.. إملى ديكسون على شاشة إم تي في ؟ ت. س. إليوت يؤدى آل «راي» ؟

ويجيب على التساؤل.. لتلمنن قلوبكم، إن الشعر التقليدي آمن، لكن كل عصر يدعو شعراء جنداً ليبتكروا أشكالاً جديدة، ومصرنا ليس استثناء وإسماعيل الشسر المعاصر، مثل مهرجان دودج، مسرح تنخرط فيه أصوات جديدة في حوار ديمقراطي. وقد جازمت شخصية أدبية مرموقة مثل الشاعرة أدريين ريتش بمحاولتها إزاء نفي الشعر إلى الهوامش، «مكسماً داخل المدارس، وداخل الجامعات»، وهي تعتبر النفي بمثابة شكل للرقابة «يتضافر مع مواقف من السياسات، وهو أن المواطن العادي، الأمريكي العادي لا يستطيع أن يفهم كسما أنه لا يستطيع أن يفهم السياسات، وأن كليهما من شأن الخبراء» وقد أعادت القراءات الشعر إلى الناس.

ويعتقد مويرز أن الشعر خبر أو نيا - خبر عن الزمن، وخبر عن القلب - وفي قراءته والاستماع له، ينصهر الشاعر والجمهور. الغريب يتلاقون لكن الروح الجمعية تنبثق، وهي التجربية المشتركة للتواجد عندما يكشف الشعر عن حياة بعينها لكنن كل حياة - حياتي،

وحياتك، انت وأنا ونحن. وهذا لا يحدث على شبكة «إنترنت» في المجال الإلكتروني؛ فمجرد إرسال المعلومات أو للعرفه من بعيد بين أطراف ذوي اهتمامات مشتركة هو بطبيعة الحال اتصال، لكن ما يحدث في القراءات الشعرية هو تواصل.

وقد بدأ كتاب «لغة الحياة» بسلسلة من التسجيلات التي أذاعتها شبكة التلفزيون العام PBS سنة ١٩٨٩ باسم «قوة الكلمة» والتي حاول فيها بيل مويرز، والفيديو جروين، تقديم الأصوات الشعرية المتنوعة التي استمعنا إليها في مهرجانات دودج للشعر، بما فيها الشاعر كونيترز (أرقص) لبهجة البقاء/ في حافة الطريق). وأضاف إلى هؤلاء الشعراء آخرون من سلسلة برامج «حياة معاً» دونالد هال وجين كينيون، وريتا دوف، الشاعرة للتوجه. وسلسلة «لغة الحياة» التي أذاعتها شبكة التلفزيون للمرة الأولى في صيف ١٩٩٥. وكان الفرض من السلسلة الأخيرة هو الكشف عن كيف يواصل الخطاب الديمقراطي الانسحاق والإثراء بواسطة أصوات متنوعة، وإبراز ينابيع الشعر الكامنة

في كل مخلوق بشري، مهما كانت مخفوة ومكتومة، التي يمكنها أن تضيء درب الحياة.

ويؤمن بيل مويرز وكُل من أسهم معه في إعداد برامجه التلفزيونية وكتاب «لغة الحياة» بقول أدريين ريتش، في كتابها «الذي عُثر عليه هناك». (لقد كنت أعرفه، كنت أعرف منذ زمن بعيد، كيف يستطيع الشعر أن يفتح غرف الإمكانية المظلمة ويعيد للناطق الميتة إلى الشعر ويعيد شحن الرغبة. ويرغم الظروف بشكل عام، كان يبدو لي أن الشعر في الولايات المتحدة لم يكن في يوم من الأيام أكثر تنوعاً وثراءً في وعده وفي عطايه المظلمة).

ولما كان هدفى من تقديم كتاب «لغة الحياة» هو تقديم أكبر عدد ممكن من الأصوات الشعرية التي تتربد حالياً في فضاء الشعر الأمريكي، سواء كان أصحابها من الشعراء البارزين أو البازغين، فسوف أقدم في هذه الرسالة شاعراً معروفاً، وأحاول في رسائل قادمة، بإذن الله، أن اتلقى، بقدر الإمكان، تشكيلة من الأصوات الشعرية المتميزة التي لفتت إليها الأنظار في

الحاصل والأحداث الشعرية في التسعينيات، إلى جانب بعض الراسخين الذين ينتمون إلى أكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أساس التميز فقط وليس مجرد الشهرة.

وشاعرنا الأول هو روبرت بلاي Robert Bly، وهو أيضاً مترجم وناقد مساعد في أن يربط الناس حياتهم العاطفية بالشعر. ومنذ الستينيات عندما أشرف على تنظيم حركة «الشعراء ضد حرب فيتنام» وحتى الثمانينيات، عندما ساعد في تحديد حركة الرجال، كان يؤكد على الشعر كقوة أخلاقية في الشئون العامة وكعامل شفاء للحياة الفردية. ويعتبر «بلاي» بابلو نيرودا أعظم شاعر عرفته الأمريكتان الشمالية والجنوبية منذ والت ويطمان.

ويعتقد «بلاي» أن تعدد تجارب الشعراء المتأثرة بالذوق والجنس والعرقية له جانبان. الأول يؤدي إلى الترحيب بهذا الشعر الجديد، وهو جانب مناسب، ويؤدي الجانب الثاني إلى كراهية التقليد القديم، وهو جانب يندر بالشعور. وتقول أن بابلو نيرودا، على سبيل المثال، كتب

شعراً حوشياً، لكن علاقته بالتقليد كانت قوية للغاية. ومادام الصوت أصيلاً، ومادام يأتي من جزء أصيل من الثقافة، يكفي هذا للشعر. لكن الشعر يتطلب العديد من سنوات العناء لفهم ماهو الصوت الطبيعي، لا الصوت الخطابي، بل للصوت الهادئ بصورة طبيعية.

«وقد عانى بيل ستافورد الكثير من أجل ذلك. وعندما بدأت أدرك ماكان بيل ستافورد يفعل شعرت بمدى اختلافنا لأنني تنبعت على نيرودا وكتبت شعراً سياسياً كثيراً - وخاصة الكثير من الشعر المعادي للحرب خلال فترة فيتنام - وعلى نحر ما، كان هذا الشعر من الشعر الذي يزعم فسوق روس أولئك المحيطين بنا لتجميع الناس هناك. لكن مافعله بيل دائماً، وكثير من الآخرين أيضاً، هو التحدث بلغة عامية تنفذ إلى القلب مباشرة. لذا ينبغي أن أقول أن هذا هو ماأحاول أن أفعله كثيراً في الآونة الأخيرة أيضاً».

وضيف روبرت بلاي، الذي لم يتخرج من الاعتراف بتأثره مؤخراً وهو لا يزال في أوج تألقه بشاعر معاصر آخر، أن بيل ستافورد -

الذي توفي منذ أكثر من عام - كان يكتب قصيدة كل يوم - ومن ثم لقد ضاق ثراً بالأدلاء بلاديث وإلقاء المحاضرات وقرر أن يبقى في البيت ويلوذ بالفرش ويكتب قصيدة كل يوم على غرار بيل ستافورد.

وكان ستافورد يلتقط أول شيء يحدث له خلال اليوم - سواء كان شخصاً ما مارس رياضة الجري ماراً بمنزله أو شيئاً فكر فيه - كخيط يبدأ به، ثم يحاول أن يتبع ذلك الخيط.

وقد اعتقد ستافورد أن الخيط الذي يلتقي على نحر جيد سوف يؤدي بك إلى مصور الكون، حيث لا يوجد فرق بين الليل والنهار ولا فرق بين الرجل والمرأة، ولا فرق بين الشعر والشعر. وكان يسمى هذه التجربة باقتناء الخيط. وقد دأب روبرت بلاي بها.

وللتقط بيل مويرز هذا الخيط بدوره وسأله عن الفكرة أو الشيء الذي أوحى له بقصيدة «الشخص الثالث»

رجل وأمرأة يجلسان جنباً إلى جنب، ولا يتصلمان في هذه اللحظة إلى أن يصبحا

أكبر سنك، أو أصغر سنك، ولد أن
يولد، في أي بلد آخر، أو أي
من أي، أو أي مكان آخر.

إنهما فاضلان بلان يكونا
عبيث هما موجودان، يتحدثن
أو لا يتحدثان أنفسهما معاً
تتحدثان شخصاً لا نعرفه.

الرجل يرى الطريقة التي
تتحرك بها أصابعه؟

وهو يرى يديها تمسكان
بكتابه وتقدم له.

وهما يطعمان شخصاً ثالثاً
بشاركانه معاً.

وقد تمهدا بلان 'يحباً' لذلك
الشخص.

ربما تأتى الشيفوخة، ربما
تأتى الفرقة، مسرودة يأتى
المرء.

رجل وإسرة يجلسان جنباً
إلى جنب،

ويمنسا يتفحصان 'يتدليان'
شخصاً ما لا نعرفه

شخص نعلم به ولم نره
أبداً.

...

يقول الشاعر أنه كان على متن
طائرة مع زوجته ووث في طريقهما
إلى «مؤتمر تأمل» في كتساس،
وكانت وجهتهما على نحو جزءاً من
القصيدة، ولكنه لا يعرف على وجه
التحديد ذلك الشخص الذى شعرا
بوجوده معاً. إلا أنه يعتقد أن هذه
الرؤيا تحدث عندما يكون شخصان
أصفيقن. وكان شخصاً ثالثاً يجرى
من العالم الخفى ويسير معهما.
والتيوت يذكر فى قصيدة «الأرض
والخراب» كيف شعر «شاكلتون»
وصديقه، عندما كانا يصيران نحو
القطب الجنوبي، أن شخصاً ثالثاً
كان يسير بالقرب منهما وقد بحث
«بلاى» بقصيدته إلى صديقه
«جالواى كيتل» على أثر كتابتها كما
إعتاد أن يفعل دائماً وكان قد كتب
أحد أبياتها فى الأصل «ربما تأتى
الشيفوخة، ربما تأتى الفرقة، ربما
يأتى الموت». فمسك كيتل مألذى
تعليه بقوله «ربما يأتى الموت؟» فرد
على الفور «أوكاى، أوكاى» وغيرها
إلى «هوسوف يأتى الموت»

وذات يوم أبان الخريف شعر
بلاى بالوحدة فاستقل سيارته واتجه
شمالاً نحو كندا، حيث كان يعرف
أنه سيكون أشد وحشة. وتوقف فى

الليل ليقتضى ليلته فى نزل صغير
فى مينسوتا الشمالية. وفى تلك
الليلة شهد حلماً أوحى له بهذه
القصيدة:

'علم أطفال متخلفين

أن ذلك العصر كنته أصيد وهدى
ربح عاتية، بعض المياه تنسرب
إلى مقبرة الرزقة،

كنته بعيداً عن البيت

ولهما بعد استيقظته عدة سرات
على أصوات أرن.

علمت أنى شاهدت أطفالاً
متخلفين يلعبون، وقد اقتربت
واحدة،

وبدرستها، وجه طلق، وشعر
ناجح.

ولكن مرة نسيت مسافرتي،

وأخذتني من راعى ومعلمي.

وبينما كنته استيقظ، شعرت
كيفه كنته وهدى

وشيت على العرفا.

ورفعت أصوات وهدى من الشمال البعيد

وعندما فكر فى القصيدة فيما
بعد أدرك بلاى كيف يتعامل الناس

وخاصة في مرحلة الدراسة الثانوية بخسبة مع اقترانهم للتخلفين أو العوقين الأمر الذي يفرض العزلة عليهم. ويقول أن من بين مظاهر النحول في الشيخوخة أن يجد المرء الفرصة لكي يرحب بعسوة هؤلاء التخلفين عقلياً، أو نوى الذكاء المصدور. والحلم يعيدهم؛ وقد شعرت أن في داخلي أطفالاً معوقين. وأن أحدهم كان يقرَّب مني، ولكني ذهبت لأن كل تلك الأجزاء أو الكائنات المنفية كان لها مؤسرة، وكان ذلك شيئاً رائعاً على نحو ما.

ولكن روبرت بلاي لا يستطيع مع ذلك أن يعرف أو يفسر الحافز الذي يدفع الشاعر إلى استخلاص حقيقة تجربة ما. وقد سلك بعض الطلبة كيف بدأ كتابة الشعر، فلم يعرف كيف يرد عليهم. ثم قال محسناً، لقد وقعت في حب امرأة كانت تكتب الشعر فصارت أن أكتب بعض الشعر لأحز إعجابها. وقد ذهبت عندما رايت شيئاً على الصفحة لم أكن أقصد كتابته عليها. وكان لدينا شخصاً يجيد عمله، وهذا الشخص لا غبار عليه، فهو يجتاز الامتحانات. ولكن لدينا أيضاً شخص آخر أشد ذكاء وأكثر حكمة ولباقة. وهذا

الشخص سوف يترج صورة وقت الكتابة. وقد انهمني أن أرى ذلك الشخص - الذي لم أكن أعرفه حقيقة - يجسر على الصفحة ويخط شيئاً لم أكن حقيقة أعترم قوله.

ويضيف «أعتقد أن كتابة الشعر هي الاعتراف بأن لديك هذين الشخصين داخلك، وكل يوم تحد وفقاً لتصاحب الشخص لليق، الذي يملك أفكاراً بسيطة مذهمة، والذي ربما كان على صلة بالأطفال المعوقين، الذين يمكنهم أن يقولوا أشياء مذهمة. إن الفرض من قيام بيل ستافورد بكتابة قصيدة يرمياً هو فتح القصيدة لهذا الشخص.

«وفضلاً عن ذلك، فعندما تكتب قصيدة كل يوم، لا تستطيع أن تكتب دائماً من جانبك الأفضل - ولكنك تستطيع ذلك إذا كتبت قصيدة واحدة في الأسبوع - أما إذا كنت تكتب قصيدة يرمياً، فلن تعرف ما الذي سوف يحدث».

ويتساءل بيل مويرز كيف يضمن للشاعر الذي يكتب قصيدة يومياً أن تكون جميع قصائده جيدة. ويرد بلاي على لسان ستافورد الذي وجه إليه نفس السؤال وإن كانت صياغته

مختلفة. فقد سئل «إذا كنت تكتب قصيدة يومياً فماذا تفعل إذا لم تكن في حالة جيدة ذات يوم؟ وكان رده دكل ما افعله هو أن أخفض مستوي معاييري» ويعتقد بلاي أن هذا الرد هو أكثر شيء قيل عن الشعر فائدة خلال أربعين سنة!

وتفسيراً لهذا الرأي يقول روبرت بلاي أن الهدف في الكتابة - وليس في النظر - هو أن تتجنب الأنا العليا التي ستقول، «تلك الصورة كانت بشعة. توقف هنا فوراً» ويضيف أن الشاعر بيل ستافورد يعتقد أن المرء يحتاج إلى أن يتبنى مواقف الشمول. ومن المهم عند كتابة قصيدة أن تكون مضيقاً جيداً - فتسمع بشئ أي شيء يظهر ويطبعمه الصال، ربما تكتب عندك كثيراً من القصائد السيئة. فماذا يهم؟ إن القصيدة السيئة هي مجرد مجموعة كلمات. ولما وبمك أن تسمع بصوت ذلك. وأست في حاجة إلى نشرها. وكان ستافورد يقول دائماً «إذا كان الجميع لديهم معايير على نفس انخفاض معاييري، لما عانى كاتب من فترات «الصدا» أبداً. وقد حرص بلاي على أن ينفي تهمة تدنّي معايير ستافورد فاتهحه بالخداع، وليس

بالتواضع، مؤكداً أن معاييرها ذات مستوى عالٍ في النهاية.

وعن أول قصيدة مُست مشاعره وشعر أنها تتحدث إليه، يقول روبرت بلاي أنه، عندما كان طالباً مستجداً بكلية سان أولاف، وقع أثناء مطالعته بالمكتبة على المقطع السادس من قصيدة والت ويتمان «أغنية نفسي» الذي يبدأ، «قال طفل ماهو العُشب؟» وقد جملة إلى بيدين مملوطين».

ويقول أن ويتمان يعترف أنه لايعرف عن طبيعة العشب أكثر مما يعرفه الطفل، ويشعر في التضمين قاتلاً. فهو يمكن أن يكون «مذبل الرب... وقد سقط بتعبير». ويمكن أن يكون «مولود النبات».

ثم يقول فجأة:

إنه المشبه دأكن للفساية بحيث لايمكن أن يكون من روى الأسس المجاز البيضاء،

وهو أدكن من لدى الرجال الشيوخ عائلة اللون،

وهو أدكن بحيث لا يأذى من أسطح الأفواه خفيفة الحمر.

إنه شيء، رائحة إن ويتمان يقول أن العشب دأكن للغاية بحيث لايمكن أن يأتي من «روح الأمهات العجائز البيضاء». أوه، ثم ينهب إلى «أسطح الأفواه خفيفة الحمر». إنها لواحدة من أعظم الطفرات التي رأيتها على الإطلاق! وقد قرأت هذه السطور ذات يوم متخفراً على ابتني الكبرى، التي كانت تحمل طفلها، وقد نهش كلانا عنمنا انتقل عندئذ إلى الألسن، «أه إنني أدرك بعد كل شيء العديد من الألسن المتفوهة...» يالها من روعة!

ويعود بلاي إلى شاعره الأثير بيل ستافورد الذي كان يعتقد أن الشعر يرقى إلى دنوع من الانتباه إلى اللغة. ويقول أن ويتمان كان قد سمع في الحقيقة مقالته عن أسطح الأفواه، ثم انتقل إلى الألسن.

ثم يعود إلى سؤال بيل مويرز الأصلي عما دفعه أو قاده إلى كتابة الشعر فيعيد قوله أنه وقع في غرام امرأة كانت تكتب الشعر، ويؤكد اعتقاده بأن جميع القصائد هي قصائد حب أساساً.

ويلاحظ مويرز أنه بينما تنسّم مقولة ستافورد عن كتابة الشعر

بالمذوبة فهناك شيء من الحزن وأحياناً الغضب، وحتى الهياج والمرارة في قصائده.

ويستسر روبرت بلاي هذه الملاحظة بقوله أن من يحب الطبيعة لا يعرف الغضب الشديد، ومثال ذلك ورد سويرث Wordsworth الذي لم يكن شديد الغضب، «ولكنك عندما تمشق العدالة، كما فعل ستافورد، يختلف الأمر». ويسوق هذه الأبيات التي اختتم بها قصيدة «التفكير من أجل بيركي»، وهي فتاة منبوبة على الأرجح:

نحن نصير في بلد سحتل،
يساء فهم،

العدالة سرفه تطلمه منا
القياس بالديون الحركات
المعتدة.

أهراقه سيارات البرليس سرفه
تطارد بيركي، وأنتم الناهرين
في فراقتكم

تستمرن طوال الليل،
بميدريه صاماً ومن سائن.

ويؤكد الشاعر أن الغضب يظهر عندما لا يؤيد المجتمع قيم الناس الذين تحبهم. ولهذا يمكن فهم سبب غضب، بل ومرارة قصائد ستافورد.

النفس، وصباغة الشعر، وعشقة
المشاهير
وينتسج الغضب المثير في
برناج الدردشة التليفزيونية
في ساعة متأخرة من الليل.
عندما يخبرنا المشاهير بدون
غضب أن رجلاً من المشاهير
وعدهم هم الطيبون، وهم
وعدهم الذين يعيشون في رعد.

... ..

وقد كتب رئيس تحرير مجلة At-
lantic Monthly ، الذي أرسل
للشاعر إليه القصيدة، يقول له.. لم
تصل المجلة منذ عدة سنوات قصيدة
أثارت قلقاً كبيراً من المناقشة كما
فعلت قصيدتك، ولكننا لن ننشرها.
وقد تسأل المخرجون الشباب متى
ماسبب غضب هذا الرجل؟

إن أطفالنا يعيشون في غرفة
في المدرسة وفي البيت.
الأم والديه لا يحميان الطفل
الأصغر من عشية الآخرين.
والآباء لا يريدون أن يراهبوا
غضبهم الأطفال لأن الآباء
غاضبون أيضاً.
... ..

هذا هو الغضب الذي يصيح
في الأطفال

هذا هو الغضب الذي لا يمكن
إرضائه

لأن سريراً من قطع الفخ
الصينية القديمة تمزق سنوياً.
لذلك يتسحق الغضب إلى
الداهية في آخر الأمر
وينتسج بالشك، بالشك في

وقد كتب بلاي مؤخراً قصيدة
طويلة غاضبة «غضب ضد الأطفال»،
ويقول فيها:

... ..

الآباء يلهون أطفالهم إلى
أعمق غابات أريزون.

ويتركزهم هناك. وعندما يفتح
الأطفال

صندوق - الفداء، توجد أحجار
بداهلة، ومذكرة تقول، انقل
ما شئت

وماذا يفعل الأطفال الذين
اهتموا إلى الطريق المؤدى
إلى البيت في ضو القمر؟

لقد هبطت الطائرات بالفعل
في موري، الآباء في أجازة.



مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير

تنهض (الجمعية الفلسفية العربية) ومقرها عمان عاصمة الأردن بمهمة تزداد أهمية ورسوخاً يوماً بعد يوم؛ سواء من خلال مجلتها التي تضم أبحاثاً فلسفية تعبر عن وضعية الفلسفة الراهنة في الوطن العربي باللغة العربية وبلغات أخرى، أو لقسماتها التي تجمع للعاملين في ميدان الفلسفة من كل الأفكار العربية، في المؤتمرات التي تسعى فيها إلى طرح القضايا الأساسية الملحة التي تشغل الفكر العربي، وقد عقدت حتى الآن أربعة مؤتمرات دار أولها حول الفلسفة في الوطن العربي اليوم . والثاني حول الفلسفة العربية: مواقف ودراسات،

والثالث حول نحو فلسفة عربية معاصرة، والذي انعقد في عمان من الخامس والعشرين حتى الثامن والعشرين من نوفمبر ١٩٩٥، أما المؤتمر الرابع فسيقد دار حول (مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير) والذي تتناول أعماله بالقرأة والتحليل في هذه الرسالة.

طرحت الجمعية قضية مستقبل الفكر للعربي في عالم متغير موضوعاً للمؤتمر الرابع الذي شارك فيه عدد كبير من الأساتذة من مصر والاتحاد العربية نذكر منهم: طه عبد الرحمن وسالم ياقوت وعبد الرزاق الدواي من المغرب وعبد القادر يشقة من تونس،

وعبد الله إبراهيم من ليبيا، ومن سوريا صادق جلال العظم وعلام بكرى وأحمد برقاي ومن لبنان أحمد الأمين وعهد الأمين ونسيب نمر ومن العراق حسام الدين الأتوسي وعلى حسين الجابري ونظلة الجبوري الذين وصلوا بعد مشقة متأخرين عن افتتاح المؤتمر بسبب ما يعانيه من بشاعة الحصار الخالط وفيصل نراج من فلسطين ومن الأردن حضر كل من سلمان البدور ونهمي جندان وطه عزمي وهشام غصيب ومحمد عواد ووليد عطاري وسبحان خليفات وأحمد ماضي رئيس الجمعية

والتراث الفلسفي بخاصة؟
ويلاحظ أن معظم الكتب
الأساسية التي ظهرت حول
التراث قد صدرت في فترة
السميعينيات والثمانينيات
وهي مرحلة ظهور الأزمة في
سيرورة الحركة القومية
العربية والماركسية العربية أو
ما اصطلح على تسميته
بحركة التحرر العربية . ومن
ثم تصاعدا في الثمانينيات
من هذا القرن . ويقارن بين إسهام
الرواد الأوائل مثل الأفغاني
ومحمد عبده وفرح انطون ،
 وإسهام المعاصرين ، ويرى أن تجربة
الرواد هي التي تستحق صفة
الثورية ، ثورية بمعنى الريادة والجدّة
والصراع مع القديم .

٢ - ومن تجربة العرب الفلسفية
المعاصرة التي يقدمها لنا الأستاذ
السوري نتناول « مستقبل العقلانية
في العالم العربي » للدكتور هشام
الدين الألويسي ، الذي تجشم رغم
السن ورغم طول الطريق البيرى - من
بغداد إلى عمان ومجورته - مشاق
السفر ليتجاوز الحصار المفروض
على العراق كما يتجاوز الخرافة
والأسطورة والتفكير اللا عقلاني في
كتابات الفلسفية وهو يتصد
بالعقلانية فعل التفلسف المعتمد على



محمود أمين العالم (مصر) ومناق جلال (سوريا)

المشكلات تطرح اجروية تاريخية
مرتبطة بجملة الشروط الاجتماعية -
الاقتصادية والسياسية والأخلاقية ،
ويعتبر تطور الوعي والمعرفة
والعلم . ويصل من ذلك إلى تأكيد
الطابع القومي للفلسفة الذي لا يلقى
عموميتها هذا الطابع القومي يتحدد
على أساس عنصرين لا يتفصلان :
واقع الأمة واللغة .

ويخصص برقاسوي الجزء
الأخير من بحثه للحديث عن
« الفلسفة العربية » للمعاصرة والتراث
الفلسفي العربي - الإسلامي . وبعد
أن يعرض أقوال الباحثين في
التراث ويعرض مبرراتهم المختلفة
يسأل : كيف يمكن أن نفهم بروز
ظاهرة العودة إلى التراث بخاصة

الفلسفية العربية . ومن
مصر : محمود أمين العالم
وحسن حنفي وكتاب هذه
الرسالة كما حضر بعض
المهتمين بقضايا الفكر
العربي المعاصر في جامعات
أوروبية وأفريقية مثل : صافينا
سستينيانزي من روسيا
وإبراهيم موسى من جنوب
أفريقيا . ، وفيما يلي عرض
لأهم الأبحاث المقدمة .

١ - تسال أحمد برقاسوي
رئيس شعبة الفلسفة بكلية الآداب
والعلوم الإنسانية بجامعة دمشق في
بحثه « تجربة العرب الفلسفية
المعاصرة » عن اقرب الطرق إلى
طبيعة البحث الفلسفي : أهو الحديث
عن التجربة الفلسفية المعيشة أم
الحديث عن مستقبل الفلسفة العربية
في عالم متغير؟ وهو في تناوله
التجربة الفلسفية العربية المعاصرة
يسلم بوجود فلسفة عربية معاصرة
مع عدم إنكار أثر الفلسفة الغربية
في الفلسفة العربية .

والفلسفة تتحدد - ليس فقط
بمنهجها - بمشكلاتها وطريقة تناول
هذه المشكلات . وبما أن مشكلات
الفلسفة هي مشكلات عصر ، أو
مشكلات أمة في عصر معين فإن

العقل الحر الذي هو منبع ذاته ويفصل نفسه ومقياس رؤاه فيما يقبل أو يرفض، ويشكل عام يقصد منهج التفكير الفلسفي في مقابل منهج التفكير الديني. ويحاول تحديد طبيعة الطرح الديني أو طرح الكتب المقدسة وطبيعة الطرح العقلي، من أجل بيان حدود عطلتنا الفلسفي عبر عصوره حتى الوقت الحاضر. موضحاً أن الفلسفة تقلب جانب العقل في حين أن الدين يقلب جانب الإيمان والعاطفة والشعور والوجدان. إضافة إلى أن الفكر الفلسفي تاريخي متفاعل تقاعداً حتماً مع التاريخ، أما التوجه الديني فهو خارج التاريخ والزمان، ذلك أنه يستند إلى الوحي ويلقي مبدأ إعادة الصياغة والبناء والتفاعل التاريخي.

٣ - وهذه الدعوة إلى العقلانية التكاملية تجد صدى كبيراً في أبحاث الأساتذة العراقيين، ومنهم على حسين الجابري في بحثه (مشكلات العقل العربي اليوم وغداً) بين أسئلة معقولة وأجوبة غير معقولة).

حيث يقف عند أسئلة العقل العربي النقدي في مواجهته تجريبية الواقع للتخلف محلاً أعمال كل من: أديب نايفه وأنطون عكس

ومحمد جسوس وهشام جعيط وعبد الباسط عبد المعطي ونديم البيطاط، موضحاً طبيعة العقلانية وبورها في المجتمع العربي ويخلص إلى أن هؤلاء المفكرين لم يلقوا عند حدود «العقلانية» وشروطها وكيفية تحققها، بل طرحوا مسألة التواصل مع التراث واستيعاب الآخر استيعاباً واعياً واستشراف الواقع المعيش بطريقة علمية حية.

وهذا ما نجده أيضاً في بحث نظله الجبوري الرؤية (الفلسفية العربية المعاصرة) الذي يتناول على التوالي: السؤال الفلسفي، والمستقبلية والفلسفة والرؤية الفلسفية، والحوار الفلسفي النقدي، وتقديم لنا الباشطة عدة نماذج للدراسات النقدية. بعضها فلسفي والآخر أدبي مكثفة بالعنوان الذي يحمل لفظة (نقد) مثل دراسة عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، وحسين مروة (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، وصلاح قنصوه (نور المنهج العلمي في النقد الفلسفي العربي)، وناصف نصار (نقد المجتمع الطائفي). وفي بحثها تقدم رؤى فلسفية مستقبلية تقف فيها أمام أعمال قسطنطين زريق من

سوريا (أي غد) وناصف نصار من لبنان (طريق الاستقلال الفلسفي).

إن التوجه القومي الذي عرضنا له يؤكد الحضور القوي للسياس في الفلسفي فلا يمكن للفلسفة أن تبعد عن السياسة، وهذا ما يتضح بصورة جلية في عدد من الأبحاث تشير خاصة إلى بحث عبد الرزاق السوأي من المغرب عناصر لرؤية عن الفكر الفلسفي العربي في المستقبل) وأحمد الأمين من لبنان (مقدمات. نحو إعادة بناء العقلية العربية).

يرى السوأي في بحثه الفلسفة والخطاب حول المستقبل إن الإشكاليات التي شغل بها الفكر الفلسفي العربي تحيل كلها في نهاية المطاف إلى مسألة الهوية وهذا ما يحلله في الفقرة الثانية (عن الهوية الماضي والمستقبل) حيث لا يكتفي بمحاولات ربط الهوية بالماضي بل يرى إنها تتميز ببعد مستقبلي.

ويرى السوأي إن التفكير في المستقبل لا يمكن أن يكون مجدياً ومثمراً إلا من خلال علاقة مقارنة بالآخر. ويقودنا خيط الأفكار السابقة إلى صلب إشكالية علاقة الفكر الفلسفي العربي بالسياسة في المستقبل. فلك العلاقة أن تختفي أو

تتلاشى وإن تقل أهميتها. وذلك محور الفقرة الرابعة والأخيرة من بحثه التي يرى فيها أن من بين مهام الفيلسوف العربي في هذا العصر الإسهام في النقد الاجتماعي والبحث عن أسس جديدة لتنظيم المجتمع وصياغة المثل والأهداف، وتحديث فكرنا ومده بروح الفهم وقيم النقد والمسئولية.

تلك الأسس التي يشير إليها ويؤكد عليها الدواوي هي «مقدمات نحر إعادة بناء العقلية العربية» عند أحمد الأمين الذي يحدد بحثه في عناوين ثلاثة:

الأول: التطور التاريخي لمفهوم المجتمع المدني في الفكر الفلسفي الغربي والعربي.

الثاني: مسيرة الديمقراطية، وإمكان تحولها منهج فكر ومجتمع ودولة في البلدان العربية.

الثالث: خلاصة وتوجهات.

إن حضور السبيل السياسي في الفلسفي كان من السمات الواضحة في مؤثر يتعلق بمستقبل الفكر الفلسفي العربي، ومن هنا جاءت الأبريق مصحلة بالهاجس القومي حيناً وبالهاجس الماركسي حيناً آخر. وإن كانت الأبحاث الأخيرة

اتخذت منحى تاريخياً يرصد دور اليسار والماركسية في الواقع العربي أكثر من تحليل الاجتهادات الفكرية الماركسية لدى المذكورين العرب. ونذكر من أمثلة هذه الأبحاث ما قدمه كل من نسيم نصر (مستقبل الماركسية والصريا) وهشام غصيب (في سبيل بحث اليسار العربي).

يعرض غصيب نصر إسهامه الذي أطلق عليه (الحقيقة الحقيقية) التي تصد عبر العصور للقر الحاسم في ماهية الشيء. ويتناول من النظرية إلى الممارسة موضعاً أن الإسلام والمسيحية والاشتراكية تجعل النظرية في خدمة الممارسة وليس العكس، أي لخدمة البشر ومصلحتهم. بينما عند اليهود الممارسة في خدمة النظرية مما يجعل التطبيع الثقافي معتقداً بإطلاق بين الجانبين، بحيث لا يمكن لليهود أن يكون إنسانياً وحضارياً إذا ظل أميناً على مذهبه في الحياة.

ويرى أن من الأسباب الأساسية في تفكك الأنظمة الدينية والماركسية قهر حرية الاختيار والإرادة التي ينبغي، أن تؤمن بها استناداً إلى أيديولوجيتها ذاتها. والأمر نفسه

ينطبق على الرأسمالية التي تمنع حرية الاختيار وتمنعها بنفس.

يتسائل نصر عن مستقبل الاشتراكية في العالم وفي الوطن العربي وذلك بعد أن فشلت جميع أنظمة الحكم، ولا يرى هذا المستقبل إلا في تبعية مقومات الديمقراطية والإنسانية والحرية.

ويتناول هشام غصيب في بحثه «في سبيل بحث اليسار العربي» ثلاثة موضوعات أهمها: نقد واقع اليسار في ضوء مفهوم فلسفة التحرر القومي العربي، وكيف يتم بناء عقل نقدي لليسار العربي. وبناء على تحليله فإن ما يعانيه مازناً وإنهياراً ليس الماركسية بوصفها تياراً فكرياً وإمكانية ثورية كامنة، وإنما قوى اليسار الرئيسية التي تطقت فعلياً عن المرجعية الماركسية وتخطت عن محور وجودها، وهما أن تلحق نفسها هامشياً بالقوى البرجوازية المسيطرة. وفي تناوله «فلسفة التحرر القومي العربي» في الفقرة الثانية يوضح د. غصيب بداية حركة التحرر القومي العربية منذ مطلع الثلاثينيات ثم انقسامها إلى تيارين أحدهما أممي تابع لأمسوك والآخر بعثي قومي حتى يصل إلى السبعينيات ويظهر خطاب

التحرر القومي العربي بوصفه تجسيداً فكرياً للوحدة الجذلية على تخوم الحركتين القومية والشيوعية ويتخذ من مهدي عامل وسمير أمين أهم رمزين من رموز تيار التحرر القومي الجديد. بالإضافة إلى مفكرين آخرين مثل: منيف الرزاز وصادق العظم وفوزي منصور. ورغم أنه من المنتظر أن يذهب هذا التيار مع انهيار الاتحاد السوفيتي فإنه تراجع مع تراجع الشكل القديم لليسار.

وبين المفومات الأساسية لهذا التيار التي تميزه عن الحركات الوطنية التقليدية. لينتقل إلى الجزء الثالث الأخير من دراسته عن كيف يتم بناء عقل نقدي اليسار العربي، حيث يسعى لتوضيح طبيعة الثقافة العربية الحديثة من جانب ومفهوم حركة التحرر القومي العربية من جانب آخر.

وإذا تحولنا عن الأبحاث الفلسفية التي يسكنها الهاجس السياسي قوياً كان لماركسياً فإن الأبحاث الفلسفية ذات الصلة بالإستعمارية الخاصة والتي تعلقت بأفكار إنجازات الفلسفة المعاصرة من تفكير واختلاف وحفريات للمعرفة نجدها بارزة في

أعمال الأساتذة المغاربة خاصة فيما قدمه سالم ياقوت تحت عنوان (النظام الفلسفي الجديد) متوخياً كما يقول في مقدمة بحثه إبراز المناهى الجنيدة للفكر الفلسفي المعاصر، والتساؤل في الوقت ذاته عن واقع الفلسفة العربية المعاصرة وسؤال المستقبل، فيعرض لـ «الروح الفلسفي الجديد» وأبرز سمات تلك الروح وهي: تجاوز الميتافيزيقا، مراجعة الزمان والتاريخ (التاريخ الأفقي وليس الطولي) ومراجعة مفهوم الحقيقة، والممارسة الفلسفية. حيث نجد أسماء نيتشه وهيجل وفوكو وريدا يكرر الاستشهاد بها حتى يتسنى له في الفقرة الثانية تناول «التجديد المأمول ومستقبل الفكر الفلسفي العربي»، حيث يؤكد على ضرورة التراكم الفلسفي الذي يعد الشرط الأساسي للتطور الفلسفي، ويرجع الجهود الفلسفية العربية خاصة (حياد فلسفي) ليحيى هويدي، ويناقش محاولات اتخاذ الفلسفة طابعاً إيديولوجياً. وهيمنة اللاوعي، مؤكداً على أن مستقبل الفكر الفلسفي يرتبط بالتسامح وقبول الآخر والراي المختلف، وقد قدم كل من: صادق جلال العظم ومحمد عواد تعقيباً على بحث ياقوت.

ويرتبط بحث عبد الله إبراهيم بجامعة السابع من إبريل بلجيبا بالسياق المعاصر لفلسفات الصداة والتفكيك فيعرض للاختلاف الفلسفي عبر تحليل الثقافة العربية المعاصرة سواء تلك التي اتخذت من الغرب نموذجاً أو التي اكتفت بالتراتب الماضي واحتضمت بالذات الثابتة.

وفي هذا السياق يأتي بحث عبد القادر شمشة من تونس عن التحليل والترييب في الفكر العربي المعاصر، الذي ينطلق من فرضية أن كتابات المشاركة في الفلسفة ذات طابع تركيبي بينما كتابات المغاربة اتسمت بالطابع التحليلي، ويعرض لبعض النماذج من هذا وهناك لتأييد دعواه. التي احتاجت لمناقشات مستفيضة. اظهرت أن هذا الحكم ليس عاماً. وتبرير بشفقة. لهذا التمايز هو غلبة الدراسة والبعثات ومنهج التعليم الإلجيزي في المشرق على العكس من الاتجاه الفرنسي الذي ساد الدراسات الفلسفية في المغرب.

ونشير بإيجاز إلى بحث كاتب هذه السطور حول «الفكر العربي المعاصر والمذاهب الفلسفية العربية في عالم متغير الوجودية نموذجاً» الذي حاول بيان أثر

التفاعل بين الفكر العربي والتيارات المختلفة في الفلسفة الحديثة العقلانية الديكارتية والحيوية البرجونية والإنسانية الوجودية، على المفكرين العرب المعاصرين، وإلى مدى ساعد هذا التفاعل على ظهور اتجاهات فلسفية وتيارات أدبية وافرقة واضراب سياسية، وهل اسهم ذلك في بلع الفكر العربي المعاصر إلى الامام ام اعاق هذا التطور؟

واختتم ذلك بدراسة د. حسين حنفى التي كانت الدراسة الافتتاحية في المؤتمر حول «مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير» الأشكال والحل والتي تناول فيها عبر سبع فقرات:

(١) الموضوع والمنهج بالحضارة العربية التي توصف بأنها حضارة ماضوية ارفعها هم المستقبل، ووضع فلسفة للتاريخ تقوم على التقدم الطرد منذ الاسفانى ومحمد عبده.

(٢) ويتناول في الفقرة الثانية الصالة الراهنة للفكر الفلسفى العربى الذى يغلب عليه التالىف التفريسى والعرض الجزئى وغلبة الاتجاهات السلفية وتبنى الاتجاهات الغربية دون نظرة كلية. وتحوله للخطاب السياسى المباشر.

(٣) ويخصص الفقرة الثالثة لتجاوز الحالة الراهنة (التأويل والرد والنقده حيث ينتقد الاتجاهات الحالية ويقدم تصوره فى التعامل مع التراث والفلسفة العربية ومشكلات الواقع.

(٤) وفى الفقرة الرابعة «تطوير الفكر العربى للعاصر» يوضح أن تطوير الفكر العربى هو إحدى وسائل تجديد مسار الفكر الفلسفى العربى فى المستقبل ومهمة الفكر الفلسفى فيما يرى إقالة الإصلاح الدينى من أثرته ومستقبله فى تصديده الخطاب والحوار، وإقالة الفكر الليبرالى من كبوته، كما يحتاج الفكر العربى المعاصر إلى أن تعاد صياغة مقولاته الأساسية على نمو معكم كى يتجاوز طابعه الانفعالى واسلوبه الحماسى

(٥) ويتنقل فى الفقرة مع الفكر العربى «من المذاهب الفلسفية إلى المشاريع العربية المعاصرة التي تمثل مرحلة انتقال إلى مستقبل الفكر الفلسفى العربى، وذلك من خلال التنظير المباشر للواقع وهو موضوع الفقرة السادسة.

(٦) للتنظير المباشر للواقع : الإبداع الفلسفى، وذلك بتجاوز النصوص القديمة أو الجديدة

(يقصد الغربية) وتجاوز الفكر العربى المعاصر بتياراته، وتجاوز للشاريع العربية المعاصرة، وهذا إن يتم إلا من خلال النوع التاريخى طويل الأمد، الذى يخصص له الفقرة الأخيرة

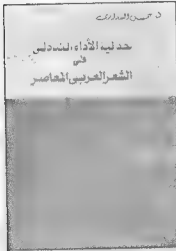
(٧) دور المؤسسات التعليمية والثقافية، (الدارس والجامعات والجمعيات الفلسفية)، فلا يوجد فكر فلسفى عربى مستقبلى دون تغير لدور المؤسسات. فالفكر الفلسفى إبداع فردى ولكنه يكون أنجح وأكثر فعالية بمباركة المؤسسات العلمية والثقافية فى صنعه.

إن الجمعية الفلسفية العربية إذ تنهض بهذه الجهود فى عقد المؤتمرات الفلسفية، تترك أن عليها واجبات أخرى ومهام متعددة ينبغي إنجازها، مثل العمل على إنشاء جمعيات فلسفية فى الأقطار العربية التي لم تؤسس فيها جمعيات فلسفية بعد، وإسفال دراسة الفلسفة إلى مراحل التعليم الثانى والجامعى خاصة فى الأقطار التي لم يتم بعد تعميم دراسة الفلسفة بها، وكذلك الانتهاء من دليل العاملين بالفلسفة فى العالم العربى، وبغير ذلك من مهام حيوية سيساعد إنجازها على النهضة الثقافية المرجوة.

إصدارات جديدة



ومن الكتب النقدية الجادة التي صدرت حديثاً كتاب (جدلية الأداء) للتبادلي في الشعر العربي المعاصر) للدكتور حسين البنداري، الذي حاول فيه المؤلف أن يختبر تصويراً كثيرة متنوعة في إطار بحثه عن تبادل السرد الخيبري بمختلف صيغه في القصيدة المعاصرة.



الوقوع في كثير من أمراض قصيدة النثر السائدة الآن. ومنها ديوان الشاعر حلمي سالم الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أيضاً، بعنوان (الشفاف والميمات)، ويضم الديوان مجموعة من أهم قصائد الشاعر في الثمانينيات، وتشكل هذه القصائد حلقة مهمة في تطور تجربة حلمي سالم. ومن هذه الدواوين الجديدة ديوان الشاعرة فاطمة فنديل الصادر عن (دار شرقيات) بعنوان (صمت قلعة مبهلة)، ويمثل الديوان صوتاً شديداً الخصوصية والتميز بين زحام الأصوات المتشابهة التي تزدهم بها الساحة وقد صدرت عدة دواوين أخرى لشباب الشعراء في سلسلة جادة يصدرها المجلس الأعلى للثقافة بعنوان (الكتابات الأولى)، ولو نجح المجلس في الاختيار الأمثل لنصوص هذه السلسلة، فسوف يكون لهذه السلسلة شأن كبير في تعريفنا لشعر الشباب.



صدرت في الأسابيع الماضية عدة دواوين جديدة متميزة، منها ديوان الشاعر محمد صالح بعنوان (صيد الفراشات)، ويقدم فيه الشاعر رؤية جديدة من خلال سعيه للتأجج لتجاوز تجربته السابقة فيهرج التفعيلة إلى قصيدة النثر، ووراءه موسيقى كبير يعصمه من



الشعر

السيد المحرز/ تمية طيبة، وبعد
تريد أن توهمنا بقولك: (أنا لا
ننشر في الملتن إلا قصائد معدودات
ما بين أربع وخمسة أو ست، ننتقيها
بعناية ممن تجاوزوا مرحلة الكتابة
العادية) أنك تصدقنا القول، والحق
واضح لكل ذي قلب، أن للشعالية
سوطها، ولأما خلا من نتاجنا حتى
المدد المخصص للإبداع الإقليمي
مع كثرة قصائدها المرسلة إليكم،
وكذلك ملف الإبداع الشعري
للثمانينيات.. إلخ أما ادعواكم بتميز
ما ننشر، ومنهم تميزنا إبداعيا
فهو ادعاء ينقص الشمول، ويستند
إلى الذاتية، وتلوته الأناية وهب
النفس وخفيف طية أخرى على
عقدة جيلكم من الأجيال قبله، أما أنا
فاحتكاكي بنفوس نقية يترك لي أثرا
عميقا من التسامح والوضوح
والحب، وأطرح دائما أحلامى في
شعري، وقد هيا الله لي ناسا يحبون

في الله والوطن، أخذوا يبدى نون
معرفة سابقة بي ومنهم أستاذي:
جمال الشيطاني، وخيري شلبي،
وأحمد عبدالرازق أبو العلا. ود. عمر
شرف الدين أستاذ الألب الذي قدم
مجموعتي «ظلال الرؤى» ولا
أحسبكم أقل وطنية وحبًا وتسامحا،
وسموا على الشلية والنظرة الضيقة
للإبداع وتحديد في جماعات أدبية
وأجيال.. إلخ ولذلك أعيد معكم
المحاولة لعل ونسى.

والسلام

عبدالرحيم الماسخ

أثرنا أن ننشر هذه الرسالة
بنصها لنشارك معنا اصدقاءنا من
الشعراء والقراء في الحكم على
قصيدة صاحب هذه الرسالة
الأستاذ الشاعر عبدالرحيم الماسخ
الذي ربما يكون من أكثر الناس
نشرًا في هذا الباب، ومع ذلك فلم
تسلم من أذاه: وأيته يعلم أن كل من

ينشرون في هذا الباب أو في من
المجلة إنما ينشرون بسبب جدارة
نصوصهم وثقافتها؛ ولم يكن بعض
الشعراء أو بعض شعراء الأقاليم
ممن نشرنا في الملتن من بين أفراد
«شلتنا» فمنهم من لم نره على
الإطلاق، ومنهم من رأيناه مرة
أو مرتين وهو يسلمنا القصيدة بمقر
المجلة، «والشلة» إن كانت موجودة،
فهو يتسع لتضم كل من يكتب شعرا
جيدا ويسمى إلى تطوير نفسه من
خلال قراءات وأعية وصبرية حريية،
وهي في الوقت نفسه تضيق عن كل
من تجمد به أدائه عند مستوى
معين يظل بعيد وزيد فيه، وتقعده به
موهبته عند حد معلوم لا يريد أن
يتجاوز ولا يستطيع إن أراد.
وليسمع لنا الشاعر الفاضل في
نشر قصيدته هذه المرة في ديوان
الاصدقاء، لكي يعلم القراء أننا لم
نظلمه، وأن في بعض نصوصه التي

نشرنا ما من قبل في هذا المكان، ما
يفوق هذا النص شاعرية وتكثيفا
على الألف.

وفي الديوان قصيدة أخرى
لصديق قديم من أصدقاء (إيداع) هو
الشاعر «عبد الرحمن داود» يؤمن
فيها ابن بلده الشاعر الشاب

الراحل «سعد محمد شحاته»
الذي نشرنا إحدى قصائده في عدد
أبناء الأقاليم منذ سنتين تقريبا.

ديوان الأصدقاء

تُخِيلُ الظِّلُّ

عبد الرحيم الماسخ

تُخِلْ في الظلِّ تُصَنِّقُنَا؟

لا .

فانظُرْ، والشجرُ المتعثرُ نامَ على أمك

يَتَفَقَّ عُنْ الطُوفانِ

ابتَهَجَتْ فيمات في نَفَقِ البُرْكانِ

وريحٌ تخرجُ من جبلٍ - خضرَاءُ ويَحْتَرِقُ

أثَقَلُوا: نَحْلُ في الظلِّ مَسَافَةٌ ذُلٌّ بَيْنَ سماءٍ وسماء

تَشَقُّقٌ للسفن، الطير، الظلماء

ويطرقها الضوء فيبكي

مُتَكَسِّرًا في كَفِّ الشوكِ الْمُتَقَلِّبِ في وَترِ الماء

- أو يشرُّ هذا النَحْلُ؟

- نعم ويصيدُ الطيرَ بِفَرْحَتِهِ

وراءَ الغيماتِ يومٌ

وَيَمْسُدُّ شعرَ بَنِيهِ بِرِيحٍ لِيُونَتِهِ

فَيَرِفُ فَرَاهُ السَّعْبِ سَنَاقِرَ

تَلْقَى الشَّقَقُ الْمُتَطَايِرَ في حَقْلٍ، يَفْرِشُهُ الذَّمُّ

النَّحْلُ - انظُرْ - في الظلِّ يُغْنَى

والشمسُ تُعْومُ مُحِيطَ المصحراء

لِتَهْمِسَنَا لِلزَّمَنِ الْمُتَفَرِّقِ في الأشياءِ

هنا كُنَّا وَهنا

هَمَعُوا وَهنا طُوفَانًا لِلسُدِّ

وَعُنَّا

ما عادوا

فانكسرَ الإتشاءُ، إفاضَ على الوجودِ تساقيعُ الألق

وَدَعَا فِي الْغَيْمِ	بَصَمْتَ الظَّلَامَ
وَنَهَرًا فِي الْمَحَرَاءِ	عَدْنَا
أَنْظُرْ	فَمَضُوا، اخْذُوا
وَأَنْعَمُ بِغَطِّيفِ الْأَفْئَةِ فِي سَرَيَانِ الْمَاءِ	فَمَتَّحْنَاهُمْ وَهَلْنَا، وَبِعَيْنَيْهِ نَمَرْنَا
وَدَعُ لِلنَّبْعِ قُبُورًا فِي مَنْحَلِهَا امْتَزَجَ الطُّحْلُبُ	نَحْلًا فِي الظَّلْ
بِالْحَرِيَادَا	

عزف مَرْقَتَهُ الْأَصْرَجَةَ

عبد الرحمن داود
مطريس / كاتر تشيخ
مهداة لروح الصديق الراحل/ سعد محمد شحانة

حِينَ انْفَرَطَ الْعَقْدُ الْمَصْلُوبُ	مَكْتُوبٌ فِي أَمْشَاجِ الدَّمَشَةِ
عَلَى نَهْدِ الذِّكْرِى	أَنَا نَرَحُلُ خَلْفَ زَهَامِ
مَنْ يَقْدِرُ؟ مَنْ؟..	اللَّوْنِ الْأَنْدَقُ
يَا وَجْهًا يَأْتِي مُنْقَلَبًا مِنْ نَبْضِ الْغَلْبِ الْهَارِبِ	نَتَسَامَرُ فَوْقَ ضَمَفَانِ النَّيْلِ
كَيْ يَأْخُذَنِي لِلْحُلُمِ الضَّيِّقِ يَرَسُمُنِي	وَسَعْدٌ يُقْنِي
أَتَحُولُ مِنْكَ إِلَيْكَ	يُرْسِلُ طِفْلُ الْوَجْدِ وَيَغْفُو
قَصِيصَةً شَعْرٍ وَكِتَابًا	ثُمَّ يُوَشُّوشُ فِي خُسْجَرِ
فِي رَعْشَةِ رِيحِ نَوْنَى	سَيْلِ الْغُرُوبَاتِ
بَيْنَ الْكَلِمَاتِ	وَعَلَى الْفَيْلِ يُهْرَجُ.. نَضْحَكَ
	نَبْكَى

القصة

أيها الأصدقاء... كل عام وأنتم بخير

هكذا نزامه الضمراء في هذا المبد: لأن عشاق القصة لا يكون عن الكتابة، وهذا حقهم، ولكننا نجد من الواجب أن نعيد ما سبق تكراره من قبل وهو أن التريث والخصير والمراجعة والاقتصاد في الكتابة، كلها أشياء ضرورية لمن يعشق هذا الفن الجميل ويريد أن يكون متميزاً.

ونذكر الأصدقاء بأن القراءة الجيدة المتأنية للأعمال الفنية هي في ذاتها إبداع؛ فالقارئ المنتبه - كما يقول نقاد اليوم - كاتب ثانٍ للعمل الفني يشترك مع كاتبه الأصلي في العناية والتجريب والفهم والشعور بالمتعة الصانعية، فضلاً عن أن القراءة وفق هذه الشروط تكشف للقارئ - ولا نقول تعلمه - أين مكانه وسط المبدعين، وهذا شيء بالغ الأهمية كان استلزاماً يحضى حتى يلح عليه ويقول: إن على الكاتب أن يهتم

نفسه دائماً بالتقصير، وأن يخاف من اعتدائه الزائد بذاته أو بما يكتبه، ولم أتعلم منه أنا وكثير من أبناء جيلي إلا الخوف من الكتابة. ويعد الأصدقاء فصولاً شافية عن القصة القصيرة وشروط جودتها في كتابه الممتع «أنشودة البساطة».

لذلك لا أستطيع - وقد استوعبت درس يحيى حقي - أن أدفع عن نفسي الإحساس بالأسف والضيق وخيبة الأمل حين يكتب لي صديق كلاماً يسميه قصة ويعقب على ذلك قائلاً «إن أحد النقاد سيكتب تحليلاً لهذه القصة في العدد القادم» وقد رددنا عليه منذ فترة قصيرة - إن كان القارئ ما يزال متذكراً - والشرى للحرز هنا، أو الذي «يحرق الدم» كما يقول صديقنا محمد مستجاب هو هذه الثقة الزائدة التي لا سند لها والتي جعلت هذا الصديق يعتقد أن القصة ستنتشر في هذا العدد، ثم يبالغ مبالغ

شديدة فيحجز لنقدنا مكاناً في العدد القادم.

وقريب من هذا ما كتبه لنا الصديق عمرو يحيى أبويكر من الفيوم معلقاً على قصته «التحويل»:

«هذه القصة تحتاج إلى قارئ مخلص ويمقدار إخلاص القارئ يفهم الكثير والكثير».

وقد احتشدت - خائفاً - لقراءة هذه القصة التي لا تزيد عن عشرة أسطر، فوجدت الصديق عمرو يتحدث عن شاب ينتظر الامتحان متوجساً ثم يذهب في الصباح ويوفق في حل الأسئلة والحمد لله. والإخلاص يُؤمنني أيضاً - وأرجو الأيفضاب الصديق عمرو كما هي عادة البعض - أن أنبهه إلى أننا إذا تسامحنا وقتنا إن ما كتبه قصة، فإن عليه أن يلاحظ ما سماه يحيى حقي - في الكتاب الذي أشرت إليه - «الفقر اللغوي» وهذا واضح في قول

الصديق عمرو وتماضى الليل.. وما
كاد فرحت إليه لأقبله قابلي بوجه
بشوش... إلخ.

إن فضيلة التواضع - إلى جانب
الفضائل الأخرى بالطبع - هي التي
أفسحت مكاناً في هذا الباب.. وربما
أكثر من مرة - لشباب مجتهدين
جانبين مثل: محمد عبدالرحيم -
محمود أبوهيشة - ممدوح شلبى -
وليد سميج العوضى - إيهاب
رضوان - عبدالله الفريشان - منى
سميد... وغيرهم ممن نشرنا لهم
نصوصاً جيدة فى الأشهر الماضية،
ونتوقع أن تجد النصوص الجديدة
لبعضهم مكاناً لها داخل إبداعه
وليس فى باب الأصدقاء.

أما الصديق إيهاب رضوان

فنتطلب منه أن يكف عن إرسال نسخ
جديدة من قصصه القديمة التي
أرسلها من قبل ولم يكن لها حظ
النشر، وهو يقول فى رسالته: إنكم
دائماً تنشرون القصص التي لا
أتوقع نشرها وتتركون قصصاً
أخرى (له) أظنها أجدر بالنشر
وهذا طبعى؛ فقد تكون القصة
مرتبطة فى ذهنك بحدث معين
يجعلك متحمساً لها، ولكن هذا
لايعنى بالضرورة أنها جيدة.

والصديق محب فهيم عطية
من بورسعيد يسرف فى إرسال
القصص التي تحتاج إلى إعادة
كتابة وإلى حذف وإضافة، ونحن
نرحب بقصصه الجديدة التي تتحقق
فيها الشروط الفنية.



نيجاتيف

أما الصديقة صبايرين
الصاوي من المنصورة فنكتب قائلة
«يا مجلة إبداع هذه تحية طيبة منى
لأننى أرسلت لكم قسبل هذا ولم
تعبرونى... وإذا كان كلامى ليس
إبداع فاتمتم عنكم كل الحق» وتكتب
تحت اسمها «شاعرة وقاصّة وأولا
أن المقام جد لا هزل لأنبئنا نماذج
من كتابتها، ولكننا بدلاً من ذلك
سنكرر لها النصيحة القديمة، فما
دامت فى قصر الثقافة بالمنصورة
فعلينا أن تجد نفسها فى القراءة،
ثم تعرض ما تكتب على بعض
الأساتذة فى هذا القصر قبل إرساله
إلينا،
والآن هذه هى بعض النصوص
الجديدة

وليد سميج العوضى - كثر الشيع

القديم وأقبل ما يتساقط من جدرانها وأعلق صورة لأبى
كبيرة فى صدر البيت ليس معنى صور له لكنى لأبد وأجد
واحدة مع أمى.. إن كانت مازالت موجودة.

- ولد يا عليوة.. ! كبرت يا ولد..

سالت الولد عليوة الذى لم يعد ولداً بعد مرور

سافرت منذ زمن لا أذكره، رجشت.. الآن انتهى
الطواف وأكاد أشعر برائحة الفصح المطحون فى حقل أبى
العربة تتغافز فوق الطريق غير المرصوف لكنى سمعيد
أريد أن ابتلعك أيتها الأرض أريد أن أغوص تحت كل
نبذة أشم كل عود أخضر نضر بماء الحياة ألهم بيئنا

السنين عن أبيه. قال: مات، عرفته من شامة جبهته، ولم يعرفني إلا بعد جهد وتمحيص. نسيتي... ١٩.

هل غبت كل هذه السنين؟

بيتنا الذي يتوسط حقل القمح منتصباً في شموع هادئ بلونه الباهت رايته، طلائه كان أحمر يوم تركته لكنني عدت.. عدت يا أمي.. هل أنت هنا؟ أمي...؟
البيت خامر تصفر الريح فيه. قالوا: ماتت أمك. وكنت أتوقع الأمر.

لم يبق إلا أمي الشيخ عيسى. انخلوني إليه. بعد السلام والتحية. الأهل بغير. العيال كبروا وأصبحوا رجلاً. وعسى الشيخ عيسى مازال شيخاً. للهجرة غارقة في نضان معبق برائحة أنفاس غائرة. نذكرتني جلسته المترعة فوق فروة الخروف بشفء الماضي بجوار والدى. لحيت بيضاء كثيفة وشعره لا يشويه سواد مثله. مثال للشيخوخة المهيبة، وما زالت كلمته مسموعة في البلد. صلب ولم يدركه الزمن بعد.

حق في:

- عسى الشيخ..

- ابن شلبي؟ أنت ابن شلبي؟

الرجل غاضب مني. أزدريت لعابى.

- أمك ماتت غضبانة عليك

- يا عسى..

- أمك ماتت غضبانة عليك

لم يكن هناك بد من الخروج.

كنت أريد سؤاله عن أشياء أمي الباقية. وهل لديه صورة لأبي؟

أعطوني أشياء. أمي القليلة لثبتها. لا أجد صورة لأبي أحد وربما لم يتصوروا معاً أبداً. من بقى سوى عمي الشيخ عيسى:

- أمك ماتت غضبانة عليك. لكنني سوف أعلق صورة. وجفت صورة صغيرة لأبي. قديمة نسبياً ويبدو فيها أباي أصغر سنأ. سأكبهما وأضعهما في صدر البيت. تحاولت حتى أخذتها من الشيخ عيسى الرجل ضحك كثيراً بعد أن دفعته بيدي لأختطف الصورة من صدريته لا أدري هل جن أم هو من البداية مجنون، ولم تخلى عن وقاره؟

كان يضمك وهو يتركني أخذ الصورة، وضحك لما قال:
- أمك ماتت غضبانة عليك فتعجببت. لم يكن من الممكن تعليق الصورة على جدار ليس أهلاً لها. أعدت تجديد البيت وطلاء له ثانية باللون الأحمر والنوافذ البيضاء، نزعحت حذوة الفرس التي كانت مسمرة في الباب الخشبي. الآن البيت نظيف، جميل، والصورة في يدي، كبيرة.

ذهبت لأبتاع مسامير، وعدت. الحقل بعد المغرب يصطبغ بلون داكن راتحت لم تعد كالأرائحة التي عهدتها، كنت أتوق لنشم رائحة القمح المطحون الطازجة. ذهبت لملاحقة الحاج بدرى، هل كان اسمه بدرى أم بدوى؟ لا أذكر

خانتني الذاكرة الآن. كانت مهجورة. عدت لأعلقها بهجر صغير بدأت أمق المسامير. وضعتها على الحائط. تأملتها أحسست كأنني أنظر في مرآة قديمة. انتبهت لأن المنمار لم يثبت جيداً، أسرعت فنحوها قبل أن تقع، وثانية خيل إلى أنني أنظر في مرآة خيل إلى أن أباي لم يصور في هذه السن أبداً وخيل إلى أنني أسمع ضحكة الشيخ عيسى، وهو يعطيني الصورة.

الغريب

محمود عبدالمطلب الأشهب . بنها

شوقاً إلى ليالي دأم كلثوم المشتعلة بالأحلام تحت ضياء القمر... ارتفعت في جرن القرية بنايات كثيفة... أين ذهب كل ما سجله بفرشاته والوانه من آيات الجمال؟.

توجه إلى البيت الذي أراه يوماً غريباً عن القرية... هاهي المدرسة... أين البيت؟... نخلتان ساسقتان في فضاء يعويه سياج من نباتات مبعثرة!...

- هل تعرف الشيخ لرويش الصافي؟

- من حضرك؟!

- معرفة قديمة بالشيخ

- رحمة الله عليه، كانت تربطني به صداقة حميمة

- مات؟... والحاجة زوجة؟

- لحقت به في نفس العام

- كانت لهما بنت ترفض وحدثما بعد أن رحل الأبنا؟

- مسكينة... تقضي أيامها في مصحة نفسية!... وحيدة... تصدق في صورة لها ادعها رسام أحبته في شبانها... سافر إلى الحرب وتركها... انقطعت أخباره سنوات... تزوجت بعد أن أصبحت وحيدة، لكن أيامها تمرقت بالعداب... غابت عن دنياها وتركت وحيدها لسنوات امتلات بالحرمان...

- لكنني عليه

هاجر إلى حيث لا يعلم أحد إلا الله!.

انخل قلبه.. وغاب في ظلام الليل.

توقف القطار... تدافع الركاب نحو بوابات الخروج... هبط على رصيف المحطة القديمة يتأمل ما حوله... ألقت يخفق تحت وطأة الهموم... كل شيء تغير بقوة تفوق الخيال... ثلاثون عاماً طويت تحت عجلة الزمن لم تطأ قدماء هذا الجسر... أي قوة خفية تلمعه أن يفتش في أحشاء الماضي عن تذكريات متلاشية كالطلم، وأن يعلق تحت سمانه بلا أجنحة... حيث الزمن يجسده كما عبث بروحه وأن يعرفه أحدا... هنا جنتك التي انتزعت منها إلى ميدان القتال، ولولا انصحاق الروح لامتد عصر الحب... أطلق الكلاب علينا النار بعد أن سلمنا أسلحتنا وداسنونا بالديابات وهم يضمكون!، ثم بدأت رحلة الجحيم إلى معسكرات الأسرى...

سار بمصاداة شاطئه النهر تصامحه خضرة البرسيم الموهجة تحت شمس يناير... الأشعة تتسلل بين حنايا سبب داكنة منيرة... ترى من رحل ومن بقي من أفراد الأسرة المستقرة في أعماق القلب؟ عزلت الريح لحنا ساهراً انتفضحت له خلاياه... علم الليلة الماضية يطارده في يقظته ويبيد الأمل في رحلته المفاجئة... المرأة تسبح في رزقة الموت مستلقية على شاطئ مهجور... طائر خرافي ينقض عليها وحشرات غريبة تمرح حولها في فوضى... مر فوقه سرب من طيور مهاجرة تسبح في الضياء وتضاقق الأفق... توقف عند المقهى في مدخل القرية... الشباب يثرون ويقتلون الوقت... تذكر شاعر الرباية في أمسيات المصايد... انطلقت من داخل المقهى أغنية تراقصت على أنغامها أسراب الذباب!... تحرق



لوحة للفنانة رباب نمر



LES FEMMES D'ALGER (O VERSION O)

PAULO PABLO PICASSO (1881-1973) 1935

Oil on canvas, 149 x 214 cm

وداعاً .. خالد محمد خالد

عن مؤلفه :
أحمد مبرور

تصوُّف :

بين حسن واسود .. حسن ..
القيم والعباد .. التوحُّد ..
الألم ..

العدد الرابع • أبريل ١٩٩٦

لمح ..
في النور ولغة الأمل ..

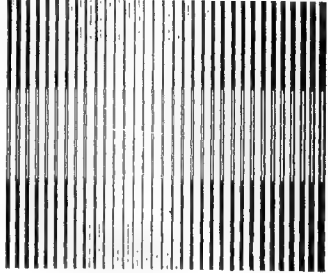
عند التوحيُّد المعانيخ .. في الطريق إلى بغداد ..
أحمد مبرور ..

حسين بيكار : اللبس البصري في أعمال أحمد شيجا



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طالب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرهان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار ,
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النجدة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ، ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٩٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

العدد الرابع عشر • أبريل ١٩٩٦ م • ذو القعدة ١٤١٦ هـ

هذا العدد

٧٤ وسوسة شيطانية شوقي ميكل

١١١ نشيد الضفاف ببهاء واد بديره

■ القصة

٦٣ واقعة التل على رولة شجر نعيم عطية

٧٠ المسائر سعيد الكزراي

٧٩ فبرابر إتيهال سالم

٩٣ قبر بيتهم عبد الحكيم حيدر

١٠٦ شجرة الخلد بسعد الفرش

١١٨ الإمانة حمدي أبو جليل

■ المكتبة

محمد منور - آخر أعمال الراحل

١٢٠ فؤاد فؤارة شمس الدين موسى

■ المتاحف

مهرجان القاهرة للمس

١٤٥ لسينما الأطفال فريال كامل

■ الرسائل

١٢٢ جوزيف الكسندروفيتش برونسكي ... أحمد مرس

١٣٧ فلوريير كما يراه كتاب أمريكا اللاتينية ... مبري حافظ

١٤١ حسن ونعية في معهد العالم العربي ... مارسيل عقل

١٥٠ أصفاق إبداع

■ وديها خالد محمد خالد

٩٠ خالد محمد خالد الكاتب المتوحد حامد طاهر

١٦ خالد محمد خالد من هنا نبداً احمد مجي منصور

٢٢ «نصرته» خالد محمد خالد

■ الدراسات

٤ العقل وكيف يعمل مسرود ومبة

٢٩ الشيخ محمد عبده والحوار الحضاري ... محمد علي الكردي

٥١ لغة الدين ولغة الأخلاق حمن طلب

فجوة إنشورية، حوار مع شاعر صعب

٨٥ جون نازلي جد لمد عرشايع

مفهوم الزمن في مجموعة «ديزي الأمير»

٩٥ لكمة الانتظار إميل المليف

■ الفن التشكيلي

٨١ تسايح الأشكال وحاسة اللمس البصري ..

دمع ملزمة بالألوان للنان أحمد شياح

■ الشعر

٦٠ في الطريق إلى يفرس عبد العزيز القالح

٦٦ دعة حانية محمد الأشعري

هذا العنوان يعنى دراسة العقل وهو فى حالة فعل.
والفعل يستلزم فاعلاً ومفعولاً به، وبالتالى فإن الفعل
ينطوى على إحداث تغيير. ومعنى ذلك أن العقل، وهو
فى حالة فعل، يستلزم طرفاً آخر يحدث فيه تغييراً، وهذا
الطرف الآخر هو الكون. ومعنى ذلك أن العقل موجود -
فى - الكون - ومع ذلك فإن العقل وإن كان فى الكون
إلا أنه مجاوز للكون، بمعنى أن العقل قادر على أن يعى
الكون، ولكن الكون ليس قادراً على أن يعى ذاته. إذن
قدرة العقل على الوعى بذاته هى، فى الوقت نفسه،
قدرته على الوعى بـ الكون. ووعى العقل بـ الكون يعنى
فيما يعنى أنه قادر على معرفة الكون. ومن هنا قيل من
بين ما قيل إن الانسان كائن عارف.

وهنا لابد من إثارة سؤالين:

ما العقل؟

وما المعرفة؟

نجيب أولاً على السؤال الثانى لأن المعرفة ثمرة
العقل، أى أن المعرفة هى التى تكشف لنا عن العقل وهو
يعمل.

ما المعرفة إذن؟

الجواب عن هذا السؤال له تاريخ تبلور فيما يسمى
نظرية للمعرفة. وقد أسهم فلاسفة فى تليسيسها اتلقى
منهم ثلاثة:

أفلاطون ولوك وديكارت.

وضح أفلاطون للمعرفة فى إطار التنكر، ومن ثم
كانت عبارته المثيرة والمشهورة «العلم تذكر والجهل

العقل وكيف يعمل

نسيان». والتذكر، عنده، هو تذكر الإنسان لعالم كان يحيا فيه، وهو عالم المثل، وتوهم أن عالم الحسوسات هو العالم الحقيقي في حين أن عالم المثل هو العالم الحقيقي. عمل العقل إذن، عند افلاطون، محصور في التذكر بلا زيادة أو نقصان. أي أن العقل سلبى في مجال المعرفة.

أما لوك فيرفض نظرية المعانى الطورية بدعوى أن المعانى، فى أصلها تجريبية، والمثل، فى أصله، لوح مصقول لم يُنقش فيه شيء، وأن التجربة هى التى تنقش فيه المعانى. والمعانى طائفتان: معان بسيطة مكتسبة بالتجربة، ومعان مركبة ترجع إلى العقل، أى أن العقل هو الذى يصنعها. ومن هنا يمكن القول بأن العقل، عند لوك، سلبى وإيجابى فى مجال المعرفة.

يبقى كائنط والعقل، عنده، أكثر إيجابية منه عند لوك فالمعرفة، عنده، تتألف من عنصرين: مادة وصورة. المادة موضوع الحس الحسى القبلى وليس لنا من حدىس سواء، ويقصد بذلك كلاً من الزمان والمكان. والصورة رابطة فى الفهم تسمح بتركيب حكم كلى ضرورى لأنها قبلية، ويقصد بذلك للقولات ومن أهمها الجوهر والعلية. والعقل فاعل وإيجابى عندما يُدخل موضوع المادة فى الصورة فتنشأ المعرفة.

والملاحظ على نظرية المعرفة عند هؤلاء الثلاثة، أنها تتناول العقل على أن له كينونة مستقلة قائمة بذاتها. أما إذا اتجهنا إلى الجسم فى هذه الحالة فتتغير وجهة النظر، إذ يصبح العقل سلوكاً، أى أن العقل يسلك على

نحو معين من أجل تنظيم الحياة النظرية والعملية وتوجيهها. وفى هذا السلوك تظهر أهمية اللغة من حيث هى التى تسمح للعقل بممارسة وتطبيقه فى الوعى بـ الكون.

وفى بداية القرن العشرين انشغل الفلاسفة بتحليل اللغة فى كتابه «Tractatus - Logico - Philosophicus»، وقد أرسل مسطوط هذا الكتاب إلى أستاذه برتراند رسل عام ١٩١٨ لكى يبدى رايه فيه. وفى هذا الكتاب حاول الفلاسفة التحليل على وجود أبنية منطقية فى اللغة، إذ إن هذه الأبنية، فى رأيه، هى التى تسليط تركيب القوالب وتركيب العالم. وأعتقد أن كلاً من رسل وهويتهد قد سبقا لفلاسفة التحليل إلى الكشف عن هذه الأبنية المنطقية ولكن فى الرياضيات. وكانا قد تأثرا بفرويدجه الذى ارتأى أن الحساب مردود إلى المنطق؟ إذ حاول أن يستخرج الرياضيات من قوانين للمنطق فألفا معاً كتاب «المبادئ المنطقية» الذى صدر فى ثلاثة مجلدات نكلا فيها على إمكان رد الرياضيات إلى المنطق.

وفى منتصف العشرينيات من هذا القرن تأثرت الوضعية المنطقية بالتحليل اللغوى عند فـلاسفة التحليل، وحاولت تطبيقه على قضايا العلم فوجدت أنها صنفان: قضايا تحليلية وهى قضايا العلوم الرياضية، وقضايا تجريبية وهى قضايا العلوم الطبيعية وصنفها مردود إلى مطالباتها مع الوقائع الحسية.

وفى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن بدأ النقد يوجه إلى الوضعية المنطقية: فى أمريكا من قبل جويمان

وكسوين، وفي أوروبا من قبل رسل وكسارثاب وتارسكي. وانصب النقد على أن للمعرفة لا تبدأ بالمعطيات الحسية أو الوقائع أو المعلومات، وإنما تبدأ بالقضايا، وبالتالي تشكلوا في «المعنى» و«الصدق»، أي التشكك في أن القضية صائفة من معناها. وامتد التشكك إلى مسألة التفرقة بين القضايا التحليلية والقضايا التجريبية. فمبادئ اقليدس كانت تعتبر تحليلية ولكن بعد ظهور الهندسات اللا اقليدية لم تعد كذلك. وتازمت الرضعية للمنطقية فنشأ العلم المعرفي - Cognitive Science للخروج من الأزمة.

وبدأت إرمصاصات هذه النضجة في ندوة عقدت في المعهد التكنولوجي بجامعة كاليفورنيا عام ١٩٤٨ وموضوعها «آليات الدماغ في السلوك». وكانت القضية المحورية مطروحة على هيئة سؤال: كيف يتحكم الجهاز العصبي في السلوك؟ ومن ثم طرحت قضيتان: مقارنة بين الدماغ والكمبيوتر، والعلاقة بين الجهاز العصبي والآليات المنطقية لمعرفة لماذا ندرك العالم على النحو الذي ندركه به.

وفي العام نفسه أي عام ١٩٤٨، أصدر نوربرت وينر كتابه «البريطيقا» أي علم التحكم والاتصال في الكا والحيوان وقد حدد جورج ميلر تاريخ نشأة العلم المعرفي في ١١ سبتمبر ١٩٥٦ حيث انعقدت ندوة بمعهد M. I. T. وموضوعها «نظرية المعلومات». وفي هذه الندوة ألقى بحثان هامان: أحدهما مشترك من آلن نيشول وهيربرت سيمون وعنوان «منطق نظرية الكا»

(الكمبيوتر). والأخر من فشنومسكي بعنوان «ثلاثة نماذج للغة».

وفي عام ١٩٥٨ ألف فون نويمان كتاباً بعنوان «الكمبيوتر والدماغ» ارتأى فيه أن العقل والدماغ أنسقة ورمزية. ومعنى ذلك فحص للعقل في إطار الكمبيوتر، وفي إطار العلم المعرفي للبحث عن إجابة لأسئلة متعلقة بطبيعة المعرفة ومكوناتها ومصادرهما مع تناول التصورات العقلية بمعزل عن العوامل البيولوجية والسوسولوجية والثقافية. وانتهت هذه الرؤية إلى أن الكمبيوتر هو أساس فهم العقل وكيف يعمل. وبدا التساؤل عن العلاقة بين العقل والدماغ، وعن مكان العقل من الدماغ. فقول إن الدماغ هو العضو الجسماني للعقل. وكان السؤال بعد ذلك:

هل يمكن التحقق من هذا القول؟

وجوابي أنه ليس في الإمكان التحقق من ذلك إلا إذا شرحنا الدماغ وهو حي وليس وهو ميت. ويندر في الوقت الراهن أن هذا التشريع ليس في الإمكان. وقد يكون البديل إرسال تيارات كهربائية إلى الدماغ. ولكن التيار الكهربائي لايسجل أي تأثير إلا في منطقة محددة، وهذه المنطقة خاصة بحركات الجسم وليس بحركات الأفكار. ثم إن التيار الكهربائي يستثير الخلايا العصبية في الدماغ. ولكن ليس ثمة إجابة إذا ما تساءلنا كيف تتولد الأفكار من نبضات الأعصاب.

وكل هذه الإشكاليات إنما نشأت من مجرد تصور أن الكمبيوتر هو نموذج العقل. بيد أن ثمة إشكالاً أبعد أثراً

وهو أن النموذج يستلزم استبعاد علاقة أساسية وهي العلاقة القائمة بين العقل والكون. حيث أن العقل لا وجود له إلا في الكون.

والسؤال إذن:

ماذا نمنى بوجود العقل - في - الكون؟

ثمة تجربة هامة شاهدها في يونيو عام ١٩٦٩ في زاجورسك إحدى ضواحي موسكو، وفي معهد العلم والعمى التابع لأكاديمية العلوم التربوية. يشرف عليه عالم متخصص في تعليم أصحاب الإعاقات الحسية واسمه ميشركوف. وكان المعهد، وقتئذٍ، يضم خمسين فتى ولغات كلهم أترًا إلى المعهد وهم فاقدو حاستي السمع والبصر وحاسة اللمس في أغلب الأحيان. وقال لى ميشركوف إن هذا العدد ينقسم مجموعات، وكل مجموعة مكونة من ثلاثة طلاب والدراسة يومية وتستغرق خمس عشرة ساعة، والدريس الواحد يستغرق خمس ساعات. وهنا لمح ميشركوف النمشة تغمر وجهي فقال: لانتدهش فالحياة هنا من غير دراسة مؤلة. فلاحظ أن الحالة النفسية لهؤلاء الفتية تسوء حين يتفردون بأنفسهم. ولهذا فإن مشكلة هؤلاء ليس في أنهم لا يبصرون ولا يسمعون، ولكن في إحساسهم بالوحدة. وهذا الإحساس إنما يتولد بعد دخولهم في علاقات مع الآخرين. أما قبل الدخول في هذه العلاقة فليس لديهم نفس إنسانية.

وسالت ميشركوف:

إذن كيف تنشأ النفس الإنسانية؟

وكان جوابه إن ثمة خطأ شائعاً يدور على القول بأن الإنسان حيوان لغوي. وتجربتنا، في المعهد، تحض هذا القول. فخالفة ليست هي نقطة البدء في تلتيس الطفل، وإنما نقطة البدء أن يتعلم الطفل كيف «يسلك» إنسانياً لا كيف «يفكر» إنسانياً. ومن ثم يمكن القول بأن «الممارسة العملية» هي الطريق إلى التفكير على نهج إنسانى.

إذن للطفل المولود لم يتأسس بعد، وكل ما لديه حاجات بيولوجية. ويبدأ في التعلم حين يستجيب للرؤى لتشبع هذه الحاجات مستنداً في ذلك إلى استخدام أدوات إنسانية، أى أدوات من صنع الإنسان، أى أدوات وضعت فيها خبرة منذ آلاف السنين. ولهذا فإن استخدام الطفل الأدوات يعنى أنه يعيد فهم الحكمة الإنسانية للمتوخمة في هذه الأدوات. والإحساس بالطابع الإنسانى للأدوات في مقدور الطفل وهذه دون الشمبازى، إذ لدى الشمبازى أشكال مورثة للسلوك يتمتع معها اكتساب الجيد، والزمن الذى يستغرقه الطفل في اكتساب الماديات الإنسانية يتراوح بين أربع وخمس سنوات وبعد ذلك يتحقق تأليسه. ووظيفة الرأى، في هذه الحالة، تعليم الطفل كيف ياكل ويلبس ويفتسل. وهي مسألة ليست هينة، ذلك أن الإفراط في المساعدة من شأنه أن يعيق الطفل من الاعتماد على نفسه، كما أن التفريط في المساعدة يسبب له ارتباطاً يعيقه عن اكتساب العادات. وإسهام الأثنين معاً (الرأى والطفل) هو التسجيل إلى رفع التناقض القائم بين الإفراط

يريد الطفل ثم يستجيب لهذه الإرادة. ومن ثم فالابداً الترويض الذي يدعو إليه ميشركوف هو القائل بأن المرء ينبغي أن يجيب عن السؤال الموجه من الطفل وليس عن السؤال الذي لم يوجه إليه بعد.

أما أنا فقد استخلصت من هذه التجربة بأن الإنسان يتميز من بين الأنواع الحيوانية بخاصية التعلم. والتعلم لا يتم إلا بشرطين: الشرط الأول أن عقل الطفل به مقولات قبلية للسلوك. والشرط الثاني أن هذه المقولات لا تنحصر إلا إذا تعاملت مع تجمع إنساني. وهذه المقولات هي: العلاقة والمعنى والاستدلال والغاية والتناقض. مقولة العلاقة بحكم تحريفي للإبداع بأنه قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع. والعلاقة المتصورة هنا هي العلاقة بين معاني كلية. إذن العلاقة لا تعمل إلا في إطار المعنى. والاستدلال يقوم بالكشف عن التسلسل المنطقي للمعاني. والغاية هي الوضع القائم أي الرؤية المستقبلية المطلوب تجسيدها في الواقع القائم الذي هو موضع نقد من أجل تغييره. وبضرورة تغييره ناشئة من تناقض الوضع القائم مع المعطيات الواقعية الجديدة. وهذا التناقض يشير إلى إشكالية في حاجة إلى حل، وهذا الحل لا يتأتى إلا برفع التناقض.

ونخلص من كل ذلك إلى نتيجة هامة وهي أن الكمبيوتر ليس هو النموذج للعقل الإنساني لأنه لو كان كذلك لما صح قولنا بأن العقل موجود - في - الكون، واكتفينا بالقول بأنه موجود ليس إلا.

والتفريط ويضرب ميشركوف مثلاً لذلك بتعليم الطفل كيفية ارتداء السروال. فهذه العملية تقع على مرحلتين: المرحلة الأولى تعتمد على المرءى كلية حين يقوم باللباس الطفل سرواله. والمرحلة الثانية يبدأ فيها للمرءى بممارسة الخطوات الأولية، ثم يترك الطفل يكمل ما تبقى من خطوات وهي هذه المرحلة تبرز «العملية الإرادية» وفيها يتناقص دور المرءى ويزداد دور الطفل.

ويخلص ميشركوف من ظاهرة «تقصيم العمل» بين الطفل والمرءى إلى نتيجتين هامتين أولاهما أن الطفل يبدأ في اكتساب ذاتيته، وثانيتهما عملية تكوين الرموز، والرمز ديناميكي بمعنى أن الرمز ، في البداية، له علاقة بالמושومات الحسية، ولكنه يتحول إلى رمز مجرد ثم إلى كلمة ومن ثم يتمكن الطفل من تعلم ألف باء اللغة وذلك عن طريق أصابع السيد. وثمة ديكوتيكا بين الرموز والكلمات الأصابعية. إن الكلمات تهدف إلى استيعاب الرموز دون أن تنمزل عنها وهي عملية شبيهة بحصان طروادة لأن النمق الجديد، وهو نسق الكلمات ، يندمج في النسق القديم وهو نسق الرموز ويتمثله.

والمرحلة الأولى من تعلم اللغة مرحلة عملية بمعنى خلوه من الشرح النظري لقواعد اللغة. ولكن ثمة شرطاً هاماً، في هذه المرحلة، وهو أن تكون اللغة معبرة عن احتياجات الطفل الخاصة، وتجاهل هذا الشرط يفضي إلى نتيجة سيئة وهي تربية طفل ثرثار يحكى عن أشياء لا يعرفها.

وبخلاصة رأي ميشركوف أن القائد لعملية التعلم هو الطفل ولهذا فالمرءى الرديء هو الذي يحاول أن يفرض ما يريده على الطفل. أما المرءى الجيد فهو الذي يفهم ماذا

وداعاً .. خالد محمد خالد



عبد طاهر *



خالد محمد خالد من الكتاب الذين تسهل قراءتهم، وتصعب الكتابة عنهم. فهو مؤلف غزير الإنتاج، صادق اللهجة، جرى التعبير، إلى جانب أنه ممن يمزجون أفكارهم العقلية بخيوط نفسية وجدانية تقربهم إلى القراء، ولكنها ترفق الدارسين.

رغم من قرية العدة، مركز ههيا، شرقية. ثم أزهري تخرج في كلية الشريعة سنة ١٩٤٧. يقول عن نفسه إنه كان حسن الصوت في تلاوة القرآن الكريم، كما كان خطيباً مقوفاً، وهذا يعني وجود موهبة كامنة اتجهت لاحقاً إلى الكتابة والتأليف، بعد أن اتصل صاحبها بالسياسة والصحافة.

مر في مطلع حياته بتجربة صوفية عميقة، أثرت عليه بالتأكيد وجعلته يرى للنصب والجاه والسمعة من حائل الحياة التي تلتف حول اعناقنا ببطء، ثم تخنقنا فجأة وعلى مرأى من الجميع. التجربة الصوفية الحقيقية ترد الإنسان إلى ذاته، وتجعله يبحث في أعماقه عن الثابت بدل المتغير، والباقي بدل الزائل.

إن هذا الجانب يفسر إلى حد كبير مدى القوة والصرامة والصرامة التي طبعت شخصية خالد محمد خالد، وجعلت منه مفكراً متوحداً صامداً غير متطلب في مختلف الميادين السياسية والأوضاع الثقافية التي عايشها خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

في فبراير ١٩٥٠، نشر كتابه «من هنا نبدأ» الذي أثار زوبعة من النقد، وأصبح واحداً من ثلاثة كتب رئيسية أحدثت جدلاً، وتعرض أصحابها للقضاء والمساءلة، وهي «الشعر الجاهلي» لطفه حسنين و

خالد محمد خالد الكاتب المتوحد

« عميد كلية دار العلوم، جامعة القاهرة »

«الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرزاق وهذا الكتاب (لاحظ أن الثالثة من خروجه الأهم).

نظم كتاب من هنا تبدأ إذا حاسبناه على فكرة واحدة جاءت في آخره ، متعلقة بقضية الدولة الدينية، تاركين أو مهملين بقية أفكار الكتاب التي تهاجم كهنوت رجال الدين، وتفاوت الطبقات، واستبداد الحكومات. سمح أن الاتجاه الاشتراكي يظلب على الكتاب، ولكنها في الواقع اشتراكية تستمد عناصرها من طبيعة الشعب المصري، ولا تتعارض مع الروح الإنسانية.

ويمكن القول بحق إن الكتاب احتوى على عدد من الأفكار التي انتهت ثورة يوليو ١٩٥٢، والإجراءات التي طبقتها فيما يتعلق بالقضاء على الإقطاع، ومحاولة التقريب بين الطبقات، وحقوق العمال، والتأميم، بل إنه دعا إلى تحديد النسل لكي تتحقق أفضل تنمية في الموارد البشرية والاقتصادية.

أما فكرة الدولة الدينية، والذي هوجم الكتاب بشدة من أجلها فهي فكرة ضعيفة؛ لم يؤصلها المؤلف جيداً، واعتمد في مقدماته لها على التاريخ الأوروبي دون أن يتعمق جيداً أحداث التاريخ الإسلامي. وسوف يوفر علينا خالد محمد خالد عناء مناقشة هذه الفكرة، لأنه سوف يعود فينتقدها، ويتخلى عنها في كتاب كامل هو (الدولة في الإسلام) يناير ١٩٨١.

وهنا نقطة جديدة بالإعجاب، فالليل جداً من الكتاب هم الذين يمتلكون الشجاعة الكافية لتعديل أرائهم، أو التخلي عنها إلى غيرها عندما يتبين لهم خطئها. وقد أثبت خالد محمد خالد أنه أحد هذه الفئة. والمهم أنه لم يفعل ذلك تحت تأثير الخوف من الرأي العام، أو الخشية

من تهديد السلطة القائمة، وإنما فعله بدافع من ذاته، وبإقتناع شخصي كامل.

وإذا كان لنا أن نتساءل: مادامت أفكار خالد محمد خالد هي التي انتهت ثورة يوليو ١٩٥٢ فما بعد، فلماذا لم ينضم إلى ركبها الهادر الذي مشى فيه معظم أفراد الشعب وكبار كتابه؟ الواقع أن إيمان خالد محمد خالد بالحرية والديمقراطية جعله في البداية متردداً من موقف الثورة إزاء هاتين القيمتين، ثم انحنى الموقف تماماً بعد لقاء خاص مع الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٩٥٦ في حضور الشيخ أحمد حسن الباقوري.

يذكر خالد محمد خالد أن عبد الناصر أخيره أن الديمقراطية لم يحن وقتها بعد، وأنها قد تتأخر عشرين سنة، ويقول إنه أحس بصعوبة كاملة. لكننا يمكن أن نقول: إن الاشتراكية لا تسمح تماماً بالجو الديمقراطي الذي كان خالد محمد خالد يطمح إليه. والمسألة هنا تتعلق بتناقض بين المبادئ والأنظمة. وكان على فكرنا الكبير - الذي أثر دائماً أن يتوحد - في معرفة الحقيقة وتكوين الآراء الخاصة به. أن يمعن النظر في ذلك. لكننا ينبغي أن نلتزم له العذر. فقد كان الوقت يفرض على الجميع تحركاً في ثنائية الحلول: بين الرأسمالية التي يمثلها الحرب للتحدي للعرب، وبين الاشتراكية المتعاطفة معهم.

وهما يكن من شيء فقد أكد خالد محمد خالد مكانته منذ للكتاب الأول له، ثم توالى بعد ذلك مؤلفاته: تخاطب القارئ بصنع ولا تظن من الجراءة تضع يدها على العيوب والأمراض، وتحاول تشخيص العلاج لها. ثم هو يحشد لكل موضوع يطرق بكم من المعلومات

المستقاة من التراث العربي، والثقافة الغربية دون أن يظهر بين المصدرين تناقض، مما يدل على أن المؤلف قد هضمهما جيداً، ثم أخرجها في أسلوب خاص به.

وإذا كان الكتاب يتفاوتين فيما بينهم شيابا وشيوخة، فقد كان خالد محمد خالد من هؤلاء الكتاب الذين تغلب عليهم النزعة الشيبائية، أي التي تتجه إلى الشباب، وتسمى إلى التعرف على مشكلاتهم، وتقديم الحلول المناسبة لها. وفي هذا الإطار، يكتب خالد محمد خالداً كتاب، «الوصايا العشرة» واضعاً تحت عنوانها أصغر يقول: لمن يريد أن يحيا، وهذه الوصايا تتوالى على النحو التالي:

• ودّع الكرامة.

• لا تدع الخوف يفكر لك أو يشير عليك، طهر منه إرابتك، وحش قويا.

• اسبح قريباً من الشاطئ، وأرتكب أنتلف الأخطاء، ولا تقايس على الفضيلة بشيء.

• احمل روح الرواد، وابحث عن الدروب غير المظروقة.

• لا تمش وعلى عينيك عصا، وامض بصيراً، في يمينك (إلى أين؟)، وفي يسارك «لماذا؟»

• عش صديقاً طيباً، وأينك اسمك نداء النجدة للمكروبين، ولكن قلبك مرفأ الراحة للمتعين.

• اقرأ في غير خسوع، وفكر في غير غرور، واقتنع في غير تعصب، وحين تكون لك كلمة، واجه الدنيا بكلمتك.

• تقبل وجودك وطوره، واختر حياتك وعشها، وأبق إلى النهاية حاملاً رأيك.

• ولّ وجهك شطر الله فإنه حق، وضع يدك في يده، فإنه نعم النصير.

• وهد مستوياتك بالمرية، وحصّن حياتك بالعدل، وأترك للوجود شذاك.

ويسرع خالد محمد خالد بتنبيه القراء إلى أنه لا يقف منهم مواقف الواعظ أو المعلم، بسبب تعبير «الوصايا» التي يسوقها، وإنما هي - على حد تعبيره - رؤية مرهقة للحياة والإنسان، أهب أن يشارك القراء معه فيها، ولأنك أن الوصايا جيدة إلى حد كبير، وهي تستطيع أن تكون لدى الشباب إرادة قوية، وأمل كبيراً في المستقبل ومن حقنا أن نتساءل: أين هذا الكتاب من ثقافة الشباب؟ ولماذا لا يكون جزءاً من ثقافتهم التي تملأ روحهم بالثقة، وتقوى في نفوسهم الأمل، وتعجب لهم الرغبة في البناء ومساعدة الآخرين؟

وخالد محمد خالد من المصلحين الذين وضعوا أيديهم على مواطن الداء في المجتمع. وهو يرى أن أمناً، وما حولها من الأمم، عالم يحفره إلى التجديد حاجات كثيرة وحتمية، وأن هذا التجديد يتوقف على نظام للعمل والأخلاق معاً. وأن يقاى لنا اجتياز هذا النظام للفتقد إلا إذا أصطبغنا بإيمان جديد بالعلم، وبالمرية، وبالإتقان. وهذا هو موضوع كتابه الهام «هذا أو الطوفان» الذي يهديه إلى الذين يصبون الحقيقة، وأيضاً إلى الذين يكرهونها، لأن الحقيقة لا تحمل ضعفاً لأحد.

إن أم خصائص للصالحين مصارحة شعريهم بالحقائق دون مواربة أو نفاق. يقول خالد محمد خالد: «نحن أمة زاغت أخلاقها، يوم زاغ فهمها، وتعلم إدراكها. ومن قبله، يوم فقتنا الرغبة في استشراف الحقيقة وبقينا الشجاعة في تقبلها، إن للسلك الخلقي لمجتمعنا ردىء - ما في ذلك ريب، وإنما الأمم الأخلاق - قضية لا تنكر.. ولكن لماذا انحرف مسلكنا، وكيف يعود إلى الجادة والهدى؟ هذه هي المسألة»

يرى خالد محمد خالد أننا ينبغي أن نعقد اتفاقية بين العلم والدين، بحيث يكون لكل منهما مجاله، ويعمل كل في نطاق اختصاصه، ومن المؤكد - حسب رأيه - أن هذا التخصص سوف يأتي بمزيد من النفع للإنسان ذاته «فالعلم قد وضع الإنسان تحت مجهر كبير، وعلمت بصيرة، وسلط ضوءاً غامراً على دماغي نفسه، واكتشف الثعابين الملتوية المتكورة - تلك العقدة الخفية - التي تضله وتضويه. وأعطت التصورات الدينية للشيطان والقلب والروح مفاهيم واقعية صحيحة، وبذلك نتجه الجهود المبذولة لتجميع شخصيتنا، ونظير باكتمائنا وجهة عملية مجدية»

وفيما يبدو، كان خالد محمد خالد ثائراً ضد العقلية السائدة التي استقرت فيها، على مر الزمن، مفاهيم خاطئة عن الدين والدين. ومن ذلك ما شاع عن موضوعات الشياطين، والقدرة، وتغيير المنكر فريداً وبالقدرة بعيداً عن سلطة الدولة، وكذلك شيوع مقولة أن السعادة لدى الشرقيين، تنحصر في سعادة الروح وأن البدن مصدر الآلام والشقاء، ولذلك ينبغي إسكات صوته، وعدم الاستجابة لإحلاها لرغباته.

إننا، أفراداً نعيش معذبين بفكرة الخوف مما يتطلب جسدنا، مع أن الكثير منه مشروع وطبيعي، كما أننا نعيش منكشبين بدلاً من الإقدام والطموح لما هو أسمى وأعلى، مع أن الألق أماننا مفتوح.. وكثيراً ما نرجع أوجاعنا لأسباب غير حقيقية، أو نخطئ بعض هذه الأسباب ببعض، وهذا كله ناشئ عن التصورات الشعبية السائدة القائمة على غير أساس من العلم والمعرفة الصحيحة.

لقد وجد العلم أن الناس أطول بلائهم في الحياة معرضون لألوان شتى من الأمراض:

- أ - فهناك الأمراض العضوية - وأسبابها جمعية.
- ب - والأمراض العصبية - وسببها الصراع العقلي اللاشعوري.
- ج - والأمراض الخلقية - وترجع إلى العبد اللاشعوري المكبوت.
- د - وأخطاء السلوك - وتنتج عن الانفراج وراء مثل أعلى وضيق

ويقرب خالد محمد خالد ذلك قائلاً: كما أننا لانتالج مرضاً عضوياً كالروماتزم مثلاً بتعذيب صاحبه، ولا بإغراقه في سيل من المواقف الدينية، فكذلك يجب أن يكون سلوكنا مع المريض بمرض خلقي كالسرقة والكنب، أي أنه يهدف إلى البحث عن جذور كل داء، حتى يمكن معالجته بما يناسب من أدوية.

ويتعرض خالد محمد خالد لأسلوب الدعوة الذي يميل أحياناً إلى جانب الزجر والتهديد على حساب جانب الترغيب والوعد بالجنة. وهو يرى أن القصص

الصوفي قد لعب في حياتنا الشعورية والفكرية والسلوكية دورا إله أكبر من نفعه - على حد تعبيره، بمعنى أنه ظن أن الدواء يكمن في زجر النفوس وتخويفها، فما كان منه إلا أن أقدمها شهية الإقبال على العمل، والمتع بخيرات الحياة التي دعاه الله إليها.

لقد واد فينا هذا القصص وأمثاله نوعا من إيمان الشعور بالإثم أدى إلى «الاشمئزاز من النفس»، بحيث أصبح الإنسان يعيش وهو يشعر بعذابه لجسده، ونفسه. إن الإنسان أعظم عند الله من كل أخطائه. وإن ما يبذله في سبيل استمرار الحياة ليرجع كل ما يسببه نضاله من غلطات. وإلى الفتيان والفتيات الذين يسقطهم شعور صاعق بالإثم، فوجه النداء: «ارفعوا رؤوسكم وامضوا شهيدانا».

ومن الأمور التي يراها خالد محمد خالد معطلة للإرادة الإنسانية وصانعة للإغراء بل ومعرضة على ارتكاب المزيد من الأخطاء هو موضوع التحريم الذي أسرف فيه الفقهاء. يقول: ولعل ثقل وطأة التحريم على الناس هو الذي جعل الإمام الفاضل أحمد بن حنبل يتورع عن المبادرة إلى الحكم بالتحريم على الأشياء فلقد رأى أنه كان إذا سئل عن شيء محرم، قال: أحسبه حراما، ثم يتلو قول الله تعالى «ولا تقولوا لما تصف الستمكم الكتب هذا حلال وهذا حرام».

والرسول صلى الله عليه وسلم، يقول: إن أعظم الناس جريما من سأل عن شيء لم يكن حراما عليهم، فحرم بسبب مسألته (أي سؤاله) وقد قال هذا بسبب إلحاح بعض أصحابه في السؤال عن أشياء لم يحرمها الله عليهم بعد. أما العلم الحديث فيؤكد أن الإغراء وأيد

التحريم، ومن ثم فقد قيل: ليس هناك ما يبنى عن انحطاط أمة مثل كثرة قوانينها.

وتزداد لهجة التمرد كثيرا عند خالد محمد خالد، حين يكتب في فصل بعنوان «المنع قبل المصبة». قائلا: إننا نرت الثوم مجتمعنا مريضا: نرت من القرن الطويلة القائمة التي جمعت على صدره، وجمت معاهليه تقاليد غزاة لم تكن لهم عقول الحكماء، ولا قلوب الرحماء... وقبل أن تبدأ في علاجه ورد العافية إليه (لاحظ هذا هدفه الدائم) علينا أن نخصص علته جيدا، ونحدد معالم شخصيته الضامرة، وهذه المعالم كما ورثناها تلخص في أنه: مجتمع استغلائي - مجتمع انفصالي - مجتمع عاطل.

ومن تقش روح الاستغلال فيه قرونا عاتية نشأت مشكلة العيش، ومن سيطرة تقاليد الانفصال عليه نشأت مشكلة الجنس، وعن هاتين المشكلتين مضافا إليهما ضالة الفرض وسوء تكافؤهما نجمت مشكلة الفراغ. وكل محاولة لتصحيح سلوكنا، وتجريد أخلاقنا تفقد فاعليتها ما لم نضع هذه المشكلات الثلاث موضع البحث والاعتبار.

وسوف ينتهي خالد محمد خالد - كمهندنا به في سائر مؤلفاته - من تقديم خلاصة نصيحته أو إصلاحه الأخلاقي في الفصل الأخير من كتابه الجريء «هذا... أو الطوبان» بفصل يجعل عنوانه «أقدم لكم الفضيلة» يقول فيه: لن يكن هذا الجزء من الكتاب سجلا حافلا بالمسائل والتفصيلات، بل بطاقة مركزة تشير فيها إلى الخطوات الأساسية، والقواعد الكلية التي تنصور في الأخذ بها خلاصنا وسعادتنا - تاركين الإفاضة في

بحثها، والاتساع في تطبيقها إلى الذين يعنيهم الأمر من الأفراد، والمجتمع، والدولة.

وهو يؤكد أن هناك أربعة أزياء للتربية لأبد لمجتمعنا من التحدث بها جميعا لكي يصير على خلق عظيم، وهي: التربية الدينية، والتربية الجنسية، والتربية السياسية، والتربية الثقافية. وفي مجال منها، يصارح خالد محمد خالد المجتمع بحقائق، ويستعين بإحصائيات، ويستشهد بأقوال ومأثورات، وهو بالطبع معرض للخطأ كما أنه في معظم الأحوال قريب من الصواب. وبذلك في روعة التجربة التي يخوضها الكاتب، الذي يريد أن يقول شيئا لمجتمعه، بخلاف من يجعل الآخرين يقولون أراهم من خلاله.

وإذا كانت هذه قراءة سريعة لبعض مؤلفات خالد محمد خالد الذي رحل عن دنيانا في الشهر الماضي، فينبغي أن تكون حافزا لمزيد من القراءات الأعمق والأشمل لكل أعماله. وهي أعمال مليئة بالإنكار

الصالح، والاجتهادات التي تقبل الصواب والخطأ، ولكنها لا تخل من لهجة الصنق، والمثابرة على التمسك الشديد بالبدأ.

لقد عاش خالد محمد خالد بيننا متوهدا على الرغم من أن اسمه كان يملأ الساحة الثقافية والفكرية. ويبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى أنه كان يدعونا إلى ما هو أكبر من ملاقتنا، أو ما لا نسمع لنا الظروف بقله. لقد ظل واقعاً راية الحرية، وراية الديمقراطية، وتحتهما ظل - وحده - يكتب ما يشاء، ثم يظالنا بين الغيبة والغبية بكتاب جريء، يتناول مشكلاتنا الحقيقية، ويلمس بأصابعه مواطن الذاء الفعلي، ومن الطبيعي أن يصرخ بعضنا في وجهه، أو يرفض تذخلة السافر في حياته.. ولكننا سوف نذكر - بعد وقت طويل - كالعادة - أنه أحد أطبائنا المهرة، ذري القلوب الرحيمة جدا، والذي كان يعيش متوحدا، وويما بعيدا عنا، ولكنه معذب بالأمنا، حريص على أن ينقلنا من حال إلى حال أخرى..

استدراك

تشرف أسرة المجلة لواقع بعض الأخطاء غير المقصودة في العدد الماضي، خاصة في مقالة د. ماري تيريز عبد المسبح التي سقط منها جزء من قائمة المراجع، وقصيدة للشاعر عبد المنعم رمضان، التي وقع فيها خطأ ظاهري في المطبع الثاني (إشجار أو أحجار) حيث وردت عبارة (وإن بريانه) بدلا من (وإن برياه)، كما أن ترتيب المطبع يفسى على النحو التالي:

القطع (١) يبدأ من: (رجلان أمام الباب).

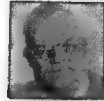
القطع (٢) يبدأ من: (الآب الأم الابن الأكبر من أبنائها).

القطع (٣) يبدأ من: (أنه مثل أنك).

القطع (٤) يبدأ من: (في الأوقات للفاضة للسام).

القطع (٥) يبدأ من: (بين هاويتين).

أما للقطع الذي يبدأ من (كومت شعوسا في رحي)، فيجب أن يقرأ على أنه تذييل حوارى للجزء المعنون: (الريح العالية تماما).



(١)

أحياناً يلتصق كاتب بواحد من كتبه، قد يكون أروع كتبه، وقد يكون أشهرها، أو أكثرها تأثيراً في حياته وفي مجتمعه، وحينئذ يكون من المثير للاهتمام توضيح العلاقة الفكرية بين الكاتب وكتابه، وهل تخلق الكاتب فكرياً عن أفكاره في ذلك الكتاب، أم تمسك بها، وكيف كانت أفكاره قبل وبعد ذلك الكتاب. وموقع ذلك الكتاب من تطوره الفكري؟ أسئلة كثيرة لا يحظى بها - عادة - إلا الكاتب الفطير المثير للجدل، ومن هذا الصنف نجد أديبنا الراحل الأستاذ خالد محمد خالد وكتابه الأول «من هنا نبدأ».

وسنكتفى - بعد عرض موجز للكتاب - بالتوقف عند بعض المحطات الهامة التي صاحبت نشر الكتاب، وما تحقق منه، وما ينتظر التحقق، ومسئولية الأستاذ الكاتب في ذلك.

(٢)

يحتوي كتاب «من هنا نبدأ» على أربعة موضوعات: «الدين لا الكهانة»، «الضيق هو السلام»، «قومية الحكم»، «اللثة المصطنعة».

في موضوع «الدين لا الكهانة» يبدأ بتصنيف العلاقة بين المجتمع والدين، ويرى أن الكهانة تدعو للرؤى بالفرق وملكية الحاكم لكل شيء واشتراكية الصيقات التي تدفع الفقراء للتسول، كما أن الكهانة تسعى للزهد والموت وأن الدنيا قنطرة الآخرة، وهي تستخدم للمسجد والمنبر لتقويض المجتمع.

خالد محمد خالد «من هنا نبدأ..» وما زلنا نبدأ

ويطرق بين الدين والكهانة، فالدين إنساني بطبعه وديمقراطي ويؤمن بالعقل ويحب الحياة ويتفاعل معها، أما الكهانة فهي أنانية ومستبدة وتكفر بالعقل وبالحياة، ورغم الفجوة الهائلة بين الدين والكهانة إلا أن الكهانة تزحف على الدين وتخطط به إلى أن ترتدى ثوبه وتشجع بين الناس الخرافة على أنها الدين مما يفتح عنه كراهية المثقفين للدين لأن الدين أصبح عندهم خرافة وجوداً.

ولذلك لابد من عزل الكهانة عن الدين وتعليم الشعب أن رسالة الدين هي الحياة الكريمة السعيدة للحرة، وهذا التعليم الصحيح للدين يكون بتثقيف الوعاظ وتطوير الأزهر أو إنشاء كلية دينية مستنيرة في كل جامعة، وتشجيع العلماء الراشدين على البحث، وتكوين مجمع للعلماء ليقدّموا رؤية مستنيرة للدين، ويركز على خطورة خطبة الجمعة وأهمية اختيار الخطباء في المساجد الكبيرة وتاليف خطب مستنيرة لوعاظ الأرياف، وإن تعدد على الأزهر أن يقدم بذلك فلتبدأ سريعاً بدونه. لأن تأجيل التنفيذ إرجاء للنهضة.

وفي موضوع «الخبز هو السلام» أكد على أن الجوع هو سبب الثورة، وأنه لا مجال لتطبيق حد السرقة في مجتمع يفتقر للعدالة الاجتماعية. وعرض لظاهر التناقض الطبقي - قبل الثورة - بين الفلاحين والعمال والموظفين، ونادى بتحقيق الاشتراكية بالتقريب بين الطبقات في المرتبات والملكية الزراعية وتحديد الإجراءات الزراعية وتأميم مرافق الدولة قدر المستطاع وصيانة حقوق العمال وتحديد النسل وتنظيمه، وأهم من ذلك لساواة أمام

القانون، وعدم حماية كبار المفسدين مع عقوبة صغار الجرمين الجوعى.

وفي موضوع «قومية الحكم» قال كثره يخاطب عصرنا - بعد حوالي نصف قرن - أن في الملتصق من يطالب بحكومة دينية، ومن العبد تجاهل هذا الرأي، وليس الاعتقال أو التعتيب هو الحل لمواجهة هذا الرأي، لأن للبيادى لا تنتشر بالتعتيب والاضطهاد، ولكن التناهم والإقناع مما للذاتن يطهران الأفكار من الخطأ والرهيم. وبدأ يناقش - من وجهة نظره - الفجوة بين الدين والدولة، فقال إن الدين حقائق خالدة لا تتننى، أما الدولة فهي نظم تخضع لعوامل التطور والترقى المستمر، والنقد والتجريح والمستوط والمزائم، ولا ينبغي أن نعرض الدين لهذه المصائب، وقال إن دعاء الدولة الدينية يريدون القضاء على الرذائل وإقامة الحدود وتحرير البلاد، ولكن تحرير البلاد تقوم به الدولة القومية أفضل لأنها تمثل الأمة كلها، ولمست علانية كالدولة الدينية، والقضاء على الرذائل يكون بالتربية والاستقامة وليس بالقوانين والسلطة، وعن إقامة الحدود، فقد أوقف عمر حد السرقة في عام للجامعة وافتي ابن حنبل بإسقاط حد السرقة عن المحتاج، ومن الصعب إثبات الوقوع في الزنا أو في الخمر، كما أن دولة دينية قريبة (يقصد السعودية) تزين قصورها بالأيدي المقطوعة للسارقين الجوعى، بينما حكماء يخوضون في الذهب والملاذات وهم أولى بتطبيق هذه الحدود عليهم.

ورضع الشيخ خالداً ما أسماء بفرانز الحكومة الدينية، وقال إنها الغموض المطلق والطاعة العمياء

وتفسير النصوى الدينية لمصلحتها ورفع الشعارات الغامضة، وأنها لا تنق بالكاء الإنسانى وتفضل التقليد وتحارب الاجتهاد، وأنها تنهم أعداءها بالكفر وتعاقيهم بالقتل حيث لا تقبل نصيحة ولا توجيهاً ولا نقداً، وهى دولة الجور الذى تسير إلى الخلف، وتعتقد القسوة المتوحشة، فتقتل أعداءها باسم الدين، وتقتل أتباعها باسم الجهاد والاستشهاد واستثنى من ذلك حكومتى أبى بكر وعمر، وقال إن أى حكومة دينية قد تبدأ بداية صالحة، ثم لابد أن ترتد إلى الاستبداد كما حدث عندما تحولت الدولة الإسلامية إلى ملك عضوض فى الدولة الأموية.

واستشهد بأحوال إحدى دول الجزيرة العربية (السعودية) من فظائع التعذيب وأهوال السجون وإلغاء مادة الجغرافيا من المدارس لأنها حرام وتكفير من يقول بكروية الأرض وثوراتها، وأن الأمراض عقاريت تحتل الأجسام، ثم يستنزف الحكام نصف نخل البلد، وكان ذلك سنة ١٩٥٠. وقال إن بعض مساوئ الدولة الدينية قد تنبئ بها الدولة القومية أحياناً، ولكن سرمان ما تنضى منها الدولة القومية لأنها تجد نفسها وتتطور بما فيها من حرية ومعارضة وتقدم.

ثم عاد يؤكد الفرق بين رجل الدولة ورجل الدين، فأكّد أن الهداية هى طبيعة الدين، أما الدولة فتقوم برعاية المصالح للمواطنين وإقرار النظام بينهم، لذا يختص رجل الدولة بإقرار القانون والنظام بالإكراه والعقاب لكل من يخرج على القانون، أما رجل الدين فيختص بالوعظ والإرشاد بالإقناع، وليس بالإكراه فى الدين. ولذلك لابد

من فصل الدين عن السياسة وعن الدولة لينجو من أخطاء السياسة وتبعات الدولة.

وتحدث عن المرأة فى الموضوع الأخير تحت عنوان «المرأة المعطلة».

فقال إنه لم تعد هناك حاجة للمطالبة بتعليم الفتاة، ولكن للمطالبة بحقوقها السياسية، وقد لاحظ فى أيامه سنة ١٩٥٠ أن الحشر بمقوق المرأة أصبح يأتى من بعض المسئولين والوزراء، وإن حقوق المرأة المصرية لاتزال حتى اليوم سنة ١٩٥٠ بغير ضوابط وقوانين تصميها، وإن الحبب الحكوى يحرم المرأة المثقفة من بطاقة الانتخاب بينما يعطى المرأة المنحرفة بطاقة الدعارة (قبل إلغاء البغاء) وأباح للمرة أن تكون محامية ورحم عليها أن تكون قاضية، وأباح لها أن تكون استاذة ومنعها أن تكون نائبة فى مجلس النواب، ولابد أن تكون نائبة فى البرلمان كى تصمى كيانها، وتساؤل: كيف يجلس فى مجلس النواب رجال أميون ويحرمون السيدات والفتيات المثقفات من دخول المجلس؟

(٣)

وأثار كتاب «من هنا نبدأ» ردود أفعال هائلة.. فقد جاء فى حيثه تماماً..

كان الأستاذ خالد قد انشعب عن الإخوان، وكان حضور الإخوان قوياً على المسرح السياسى العلنى والسرى، كما كانت أفكارهم السياسية تحظى بقبول أغلب الشيوخ فى الأزهر والأوقاف علابة على أغلب مثقفى الطبقة الوسطى، ومتدينى الأرياف. وجاء كتاب

«من هنا نبدا» لطفة هائلة ليس لأولئك فقط ولكن أيضاً لخصوم الاشتراكية، من الراسماليين والإقطاعيين، وعلى رأسهم السراي.

لذا أمرت النيابة العامة بضغط الكتاب في ٧ مايو ١٩٥٠، تأسيساً على شكوى الأزهر، وأجريت التحقيقات مع الأستاذ خالد، وحوكم أمام محكمة القاهرة الابتدائية متهما بثلاث جرائم: أنه تعدى علناً على الدين الإسلامي، وأنه روج وحيد علناً لمذهب يرمي إلى تفسير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والإهاب (أي يدعو للشيوعية) وأنه حرض علناً على بغض طائفة الراسماليين والأزهداء بهم تمريضاً يؤدي إلى تكدير السلم العام. وقضت المحكمة بالإفراج عن الكتاب بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٥٠.

واستعرض النص الكامل لميثاق الحكم اقوال النيابة والأزهر ضد المؤلف وناقضها وانتهى إلى تبرئة المؤلف والكتاب من الجرائم المنسوبة إليهما.

وكان ذلك مجرد فصل من فصول مصادمة الكتاب والتضييق عليه، مما أدى إلى إعادة طبعه ست مرات فيما بين ١٩٥٠، ١٩٥٢ قبل الثورة. وصدر كتابان يردان على المؤلف، أحدهما للشيخ محمد الغزالي بعنوان «من هنا نعلم» والآخر للشيخ عبد المتعال الصعيدي بعنوان «من أين نبدا». فأصبح كتاب «من هنا نبدا» قضية مطروحة، ثم قامت الثورة فتجددت الآمال في تحقيق ما ورد في الكتاب فأعيد طبعه أربع مرات من ١٩٥٣ : ١٩٦٣.

والواضح أن عبد الناصر حقق الكثير مما نادى به الشيخ خالد في كتابه، فقد قضى على دعاة الحكم الديني (الإخوان) سياسياً، وحدد الملكية الزراعية وأصدر قوانين التأميم الاشتراكية وأعطى الحقوق الكاملة للمرأة، كما قام بتطوير الأزهر وتحديثه، أي أن الإصلاحات الثورية الناصرية شملت الموضوعات الأربع في كتاب «من هنا نبدا».

ولكنها كانت إصلاحات شكلية مظهرية فيما يخص أخطر قضية للكتاب، ألا وهي علاقة الدين بالدولة.

(٤)

لماذا ما زلنا.. نبدا؟

لقد كان خالد محمد خالد واضحاً لكل الموضوع في رفض الدولة الدينية ولمصل الدين عن الدولة والسياسة وكان جريئاً كل الجراءة في هذا الرفض وذلك الفصل، برغم عدم تعمقه العلمي، وكان الشيخ خالد إماماً في هذا الباب لكل من يحصلون اسم العلمانية اليوم، وقد كان أبرزهم للفكر الراحل الدكتور فرج فودة، والذي تأثر بكتاب «من هنا نبدا» في أغلب كتبه ومقالاته، خصوصاً كتابه الأول وقبل السقوط.

والحريف أن الشيخ محمد الغزالي الذي اقترب من تكفير الشيخ خالد محمد خالد حين رد عليه بكتاب «من هنا.. نعلم» هو نفسه الشيخ محمد الغزالي الذي جلس يناظر للدكتور فرج فودة في معرض الكتاب حول الدولة الدينية والدولة المدنية سنة ١٩٩٢ وهو الذي اتهم د..

فرج فودة بالكفر، ودافع عن قتلة د. فرج في المحاكمة.. وهذا يوضح أن القضايا التي أثارها كتاب الشيخ خالد (من هنا نبدا) سنة ١٩٥٠ لا تزال مستحقة، برغم أن عبدالناصر حقق معظم ما جاء في الكتاب. أي أن الجزء الأهم في الكتاب وهو الخاص بمسألة الدين بالدولة، والذي حسمه خالد في كتابه لم يثل نصيبه من الحسم في سياسة عبدالناصر، فظلت تلك المشكلة تنزف نماء، إلى أن تفجرت بالدماء والإرهاب في شوارعنا وأجسادنا في عصرنا الراهن، وقد بكى الشيخ خالد رحمه الله في اجتماع علني للوحدة الوطنية حزناً على ما أصاب مصر.. فكيف حدث ما حدث؟

والقضية باختصار أن عبدالناصر أنقذ مصر في الخمسينيات من خطر قيام دولة دينية مستبدة (محتملة) ولكنه أقام دولة عسكرية مستبدة، وهما سائر الحياة الليبرالية التي عاشتها مصر فيما بين ١٩٢٣ : ١٩٥٢، وأصبح هو الزعيم الأرحم، وأوجد بذلك مشكلة كانت غائبة عن ذهن الشيخ خالد حين كتب «من هنا نبدا» إذ كان يتصور استمرار الحياة الليبرالية ويتمنى تدعيمها في مواجهة دعاء الدولة الدينية، فجاء حكم العسكر باستبداد جديد ما كان يخطر على البال، وهنا انتفض الكاتب الشيخ داعية الحرية في مؤلفات تالية أهمها «الديمقراطية.. أبدأ» «الله.. والحرية».. ثلاثة أجزاء... ودعا الرئيس عبدالناصر علانية إلى الديمقراطية، وامتدت إليه يد الاضطهاد، ففتح في النهاية بقاليف الإسلامية مثل «دعنا على الطريق» محمد والمسيح «إنسانيات محمد» «الوصايا العشر» «بين يدي عمر» و «جاء أبوبكر» «رجال حول الرسول» «محمد يبيكي» وكما تحدث القرآن.. إلخ..

وما فعله الشيخ خالد في الكتابة الدينية في خريف العمر تاركاً قضيته الأساسية في أيام الشباب والحرية هو نفس ما فعله العقاد وطه حسين، فقد ألجا للطغيان أولئك الفرسان إلى شاطئ الدين يكتبون ما يباع بينهم وبين غضب الحاكم واضطهاده. وهي الكتابة التي تروج بين الناس، وقد توافر مصدرها للوزن.. وهذا هو التفسير الواقعي للكتابات الدينية لأولئك الفرسان في خريف العمر، وتلك الكتابة التي تركزت على المماسن والفضائل والنواحي المضيئة.. في أغلبها - أضافت رصيدها لدعاة الدولة الدينية، مع أن أولئك الفرسان كانوا في شبابهم وعقولهم خصوماً للاستبداد الديني والسياسي.. وهي في النهاية صورة كئيبة لواقع الفكر المثقف في الدول المستبدة الحائرة بين استبداد العسكر وطموح الشيوخ.

على أن الاستبداد الناصري لم يصادر فقط إبداع الفرسان من المفكرين، بل فعل ما هو أكثر، وهو تربية المجتمع على رأى واحد وفكر واحد بحيث لا يعرف غيره، ولا يعترف بالآخر، فإذا جاء رأى آخر مختلف تعامل معه بمنطق التخوين أو التكفير، فالآخرين هم بالضرورة خونة أو كفرة، لانهم يخرجون على الإجماع والرأى الواحد للقطيع.. وعظمية القطيع تعتبر الآراء المتنوعة «بلبلة فكرية» و«البلبلة جريمة» وأجهزة الأمن هي خير من يتعامل مع رعاية البلبلة.. وهذا هو المنطق الذي خرجنا به من الفترة الناصرية بعد ليبرالية الدولة المصرية السياسية والفكرية قبل الثورة.

كتابات الشيخ خالد الدينية تضاف لرصيد التطرف حتى وإن كانت تصرح داعية للحرية، لأن العقليّة السائدة ترى في أي كتابات تمدح القيم الإسلاميّة تأكيداً على وجوب قيام دولة دينية.

ويتبدو للمحصلة النهائية غاية في التعاسة..

فنحن أمام أديب مسلم متفاعل مع مجتمعه يرجو إصلاحه، يبدأ حياته الفكرية بإصدار كتاب هام يقول بجسم «من هنا نبدأ». ويوجد في نفسه الجراءة لكي يناقش مناقشة فريضة قضايا خطيرة، أبرزها علاقة الدين بالدولة أي أننا أمام كتاب أدبي سياسي صعد بصاحبه إلى القمة دفعة واحدة.. «ثم تتوالى الأحداث ويتحقق من الكتاب جوانب اجتماعية وسياسية، ولكن على حساب الصرية والديمقراطية، ويهتج المؤلف، فيتعرض للاضطهاد، فيعتمد بالدين، يكتب ما يقيّنه على ساحة الفكر، ولكن هذه الكتابة تسهم في تعزيز الدعوة للدولة الدينية.. لأن المناخ يفهمها هكذا، مهما قال المؤلف ومهما أعلن... أي أنه في النهاية بدأ بتأليف «من هنا نبدأ» ثم.. لم يبدأ... أو انتهى حيث بدأ..

وقد يقول قائل.. وما ذنب الشيخ خالد في هذا الذي حدث ويحدث؟ إنه نظام الحكم.. والمناخ.. والرسول: إن مفكراً مثل خالد محمد خالد يبدأ حياته الأدبية بكتاب «من هنا نبدأ» كان خليلاً به أن يكتب بعده يقول لنا «كيف نبدأ» خصوصاً وأن مشكلة التطرف أصبحت مدمرة.. ولكن تلك قصة أخرى.. موعناً معها الشهر القادم لنكتب «كيف نبدأ» تعليقاً على كتاب الشيخ خالد «من هنا نبدأ».

وخطورة هذه العقليّة التي لا تعرف إلا رأياً واحداً أنه إذا سقط لديها ذلك الرأي الواحد القلت بنفسها أمام رأي واحد بديل في الأغلب يكون رأياً دينياً أي متمسحاً بالدين، وهذا ما حدث، حين سقط الرأي الناصري احتل مكانه الرأي الديني، وذلك لأن العقليّة عاشت على الاستسلام للرأي الواحد ولا تقبل الآراء الأخرى خوفاً من البلبلة.. وهذا يفسر كيف أن التيار الديني حين عاد إلى مصر في عصر السادات وجد الأرض قد حرثها له عبدالناصر قبل وفاته..

ونعود إلى شيخنا خالد وهو يؤكد على أن التعامل مع دعاة الدولة الدينية لا يكون بالاعتقال وإنما بالحوار، وقد فعل عبدالناصر العكس تماماً، إذ أنه ألقى بهم في السجون وآلات التعتيب والمنافي في نفس الوقت الذي ترك الفكر السلفي ينمو ويتشعب ويتسلل عبر الجمعيات الدينية السلفية وخلال الأوقاف، بل إن تطوير الأزهر الذي طالب به الشيخ خالد وقام به عبدالناصر انصب على الشكليات وفتح كليات عملية ومعاهد ابتدائية وإعدادية وثانوية ومناهج حديثة، ولكن ظلت المناهج السلفية والصوفية كما هي، وظلت المؤلفات المكتوبة في العصر العثماني المتخلف مفرجة على الطلبة تشدهم إلى الخلف باسم الإسلام. فكانت النتيجة ثنائية في التعليم ونشرًا للفكر السلفي والخرافة باسم للدولة ومن خلال مؤسساتها الدينية في الأزهر والأوقاف والمساجد والتعليم والإعلام. وفي وسط هذا المناخ جرى تجريح نظام عبدالناصر في عهد خليفته السادات لتأكيد التيار الديني المتحالف مع النظام، ومن هنا أصبحت

نصوص من تراث خالد محمد خالد



هى صفحات مضيئة سطرها قلم الراحل الكبير فى معاركه الكثيرة التى خاضها ليعلى من شأن الحرية وينتصر للعقل ويدافع عن كرامة الإنسان فى مواجهة المتزمتين والمتعصبين وأصحاب المصالح من الاتجاهات كافة.

لم يكف خالد محمد خالد طوال أربعة عقود تقريباً عن الدفاع عما يعتقد أنه الحق حتى فى مواجهة الحكام؛ ولم يحن هامته أمام العواصف التى أثارها فى وجهه غلاة الدعاة وأعوانهم، بل مضى فى طريقه يطالب بالديمقراطية حين سلّم الجميع بأن العدالة الاجتماعية هى البديل، وجهر بأن مصلحة الأمة لها الأولوية المطلقة حتى لو تعارضت مع النصوص الدينية، وذهب فى التناويل إلى ما يتهيب دونه المتأولون حين أفتى بأن شرع الله ليس وقفاً على نص بعينه، ذلك أن أى طريق مهما يكن، هو من شرع الله، مادامنا نستطيع من خلاله أن نحق الحق ونقيم العدل.

وقد اخترنا هذه الصفحات المضيئة لنضعها بين يدي القراء، خاصة من الجيل الجديد الذى لم يقرأ خالد محمد خالد، وقد يعز عليه أن يجد الآن شيئاً من كتبه، ولنضعها كذلك تذكراً وعبرة بين أيدي المتزمتين من الدعاة والمنفلقين من أعداء العقل.

التحرير

طبيعة الدين

لا نريد هنا أن نثير البحث القديم: هل الحكومة جزء من الدين أم ليست جزءاً منه. ولن نعرض له إلا بقدر يسير لا يخرجنا عن مهمتنا التي هي تحليل نفسية الحكومة الدينية، وإقامة الجرايم على أنها في تسع وتسعين في المائة من حالاتها جحيم وفوضى .. وإنها إحدى المؤسسات التاريخية التي استغندت أغراضها، ولم يعد لها في التاريخ الحديث دور توثيقه.

وإن مما يهيننا في بحثنا هذا، أن نعرف طبيعة الدين، وطبيعة الحكومة الدينية لنرى بعد: هل يتوآمان ويتداخلان؟

لقد جاءت المسيحية تعلن المحبة .. وجاء الإسلام يعلن التوحيد. وأو أنك وسمعت إحدى الكلمتين مكان الأخرى لأنت غرضها، وإفادت معناها وكلاهما وسيلة إلى أجل مافى الوجود وأسمى - إلى الحرية.

ولكن التقليد الذي تلقيناه عن طريقه عقيدة التوحيد قد أطلقاً إحساسنا بها، ولكي نستعيد هيج هذا الإحساس وحرارته فلتتصور ذلك المبدأ الرفيع وهو يقادر السماء تقاً .. إلى مجتمع معشاه أرباب، وتسعة أعضائه رقيق وعبيد، صانعا بينهم: «إن هذه امتكم أمة واحدة وأنا ربكم». «لا إله إلا الله الواحد القهار» ملاحظين أن ذاك المجتمع كان منطقة نظود لأرباب البشر. فابو جهل والوايد، وأبو لهب، كل أولئك متقهون .. وجماهير قريش رقيق مستعبد، لا حول لهم ولا طول.

لا للدولة الدينية

هذه إحدى خصائص الدين قبل أن تخالطه الكهانات
والخرافات .. تحرير البشر من التسلط والاستغلال. فهل
كان في طبيعة الحكومات الدينية التي حكمت باسم الدين
قروناً طويلة شيء من ذلك؟

ستنجب من هذا السؤال في حديثنا عنها بعد أن
نزيد طبيعة الدين توفيقاً - وذلك باقتفاء الفايات
السامية التي جاء لتحقيقها والسبل التي سلكها لبلوغ
هذه الفايات.

لقد سأل مفروق بن عمرى رسول الله:

- إلام تدعو يا أخا قريش؟ فاجاب:

- إلى توحيد الله وإني رسوله.

- وإلام أيضاً؟

فتلا الرسول هذه الآية للكرامة «إن الله يأمر بالعدل
والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر
والبغى يعظكم لعلمكم تذكرن».

وهذه أيضاً بعض خصائص الدين، العدل في الحكم،
والإحسان في العمل، فهل اتسمت الحكومات الدينية
بهذه السمة في تاريخها الطويل؟

والدين يدعو إلى الحب، ويعبد المتحابين في الله،
ويعمل على تكتيل البشر ويجمعهم على قلب رجل واحد،
ويجعل أبغض الناس إلى الله وإلى رسوله أولئك المفرقين
بين الأحبة، للمتسمين للبراء العيب ..

ولقد كان الرسول عليه السلام يحس إحساساً
واضحاً بمهمته، ويعرفها حق المعرفة، وهي أنه هاد
ويشيسر، وليس رئيس حكومة ولا جباراً في الأرض

ولكى ترد لهذه الأسمية المهانة اعتبارها؛ ثم لكى
تتارب بينها وبين المترجمين على قمم الشراء والجهاء
وترحد المجتمع الذي فرقت بينه فروق غير طبيعية.
واستحوذ عليه أسياد كثيرون - فلا بد أولاً، من أن توحده
لهذا المجتمع إله وسيد. أى تهيه إلى هذا الإله الموجود
الحق، والسيد الأحد الذى لاسيد سواه. وبذلك تنزل
الأرباب الكاذبين عن عروشهم. وتعلو كلمة الناس وتنشر
لواء الحرية كى يفيء إلى ظلاله أولئك العبيد الذين
احترقوا إيمانهم بحر الهجير المنبعث من جحيم الأرباب
المخلصين.

هذا صنعه محمد بالتحديد ..

وهذا ماسنعه عيسى بالمحبة ..

الناس سواسية، والناس إخوة، والحرية للجميع ..
ولقد أدرك أرباب قريش هذه الحقيقة. ورأوا في توحيد
الإله تقويضاً تاماً لسيادتهم وما يعبدون.

فلقد أصبحت رؤس العبيد ترتفع إلى السماء بعد أن
كانت ترتفع إليهم، وتقديس لله بعد أن كانت تقديس لهم.

يتحمل فهمهم لهذه الحقيقة في حجاج أبى جهل
لرسول الله ﷺ :

- أجهننا يا محمد لتجعل ابن سمية الذليل، والولد
سواء؟

- نعم. فما هما إلا وادأ آدم، وأدم من تراب.

- وتجعلهم أنداداً لنا وهم عبيدنا وموالبنا؟

- نعم: ونجعلهم أئمة وتجعلهم الوارثين ونمكن لهم
في الأرض.

عرضوا عليه يوما أن يجعلوا له مثل ما للأباطرة والحكام
ففرغ وقال:

.. لست كالحكماء .. إنما أنا رحمة مهداة !

وبخل عليه عمر ذات يوم فوجده مضطجعا على
حصير قد أثر في جنبه فقال له:

.. أفلا تتخذ لك فراشا وطينا ليثا يا رسول الله؟

فاجابه الرسول : مهلا يا عمر ! انظنها كسروية؟ إنها
نبوة لا مك ..

ففي هاتين الواقعتين نبصر تحديدا صريحا لوظيفة
الرسول، ومهمة الدين: النبوة لا للملك .. والهداية لا
الحكم.

وصحيح أن الرسول فارض، وعقد المعاهدات، وقاد
الجيش، ومارس كثيرا من مظاهر السلطة التي مارسها
الحكام، وأقام بعض خلفائه من بعده حكومات واسعة
النفوذ عظيمة السلطان، كان العمل لحمتها وسداها .
ولكن هذا لا يعني أن هناك طرازا خاصا من الحكومات
يعتبره الدين بعض أركانه وقرائضه، بحيث إذا لم يتم
يكون قد انهد منه ركن، وسقطت فريضة، بل كل حكومة
تحقق الغرض من قيامها، وهو تحقيق المنفعة الاجتماعية
للأمة . يباركها الدين ويعترف بها .

وإن الرسول لم يكن حريصا على أن يشل شخصية
الحاكم، لأن مقام الرسول أرفع مقام، أولا الضرورات
الاجتماعية التي ألجأت إلى ذلك ليحقق المنفعة والسعادة
لمجتمعهم الجديد . من أجل هذا رأيناه ينفذ فيه من أكثر
شئون الدنيا التي يستطيع الناس أن يلتصموا لانتعسهم
فيها مضرجا ويقول لهم:

«انتم اعلم بشئون دنياكم ..»

وعلى ذكر الحكومات التي أقامها بعض الخلفاء
لراشدين، وقيل أن نذهب إلى الحكومات الدينية لتحدث
عن تسويتها وفوضائها، نصب أن نلاحظ أن الترفيق الذي
صاحب أيا بكر وعمر، وجعل لحكومتهم تاريخا مفردا
مجيذا لا يلهي دليلا مناقضا لرأينا في فساد الحكومة
الدينية. لأن هذا الطراز الرابع من الحكم - فضلا عن
ندرته التي تكاد تجعله وسط مئات من الشواهد الأخرى
ظاهرة غير طبيعية - يعتمد على الكلاية للشخصية
والكمال الذاتي اللذين كانا يتمتع بهما رؤساء تلك
الحكومات كابى بكر، وعمر بن الخطاب، وعمر بن عبد
العزیز. بليل أنه عندما توفي عمر وجاء عثمان .. ذهب
تلك المقاييس المثالية والخصائص الرشيدة التي كانت
تتشع بها الحكومة .. وحلت مكانها أخطاء أديت بحياة
عثمان، وفتحت على المسلمين أبواب فتنة عاصفة هوجاء،
بسبب تلك الخيانة التي استغلت وداعة عثمان، وبقته
الطلقة بها .. فطعمت الحكم بطابعها، وسفرت لأطامعها
واستغلالها .. ثم توالى بعد ذلك الحكم الجائر والملك
العضوض الذي تنبأ به الرسول عليه الصلاة والسلام
في حديثه «الخلافه بعدى ثلاثون سنة ثم تكون ملكا
عضوضا».

وهذه مسألة جدية بالنظر. فرغم أن تجربة الحكومة
الدينية قد توافرت لها في العصر الإسلامي كل عناصر
النجاح والتقدم من قادة تتأهوا في الإخلاص ونزاهة
القصد، وشعب مترع للثمن بالولاء لقائده ودعوتة، وجدة
للبدائ وحرايتها مما يضاعف في مؤثرات الفوز
والنجاح. رغم هذا وبغيره فقد أخفقت الحارة وانتهى
الأمر بعد حين قريب إلى تناقص دعوى على الحكم، ولبنة
بين الناس وقادتهم وبين القادة، بعضهم مع بعض، وإلى

نوع من الحكم ليس بينه وبين الدين وشيجة ولا صلة وإن زعم أصحابه أنه حكم ديني .. بل حكم الله ورسوله . ١

الدين والدولة:

عرفنا إذن طبيعة الدين وغاياته التي جمعها الرسول في هاتين العبارتين من روايته: «نبوة لا ملك.. وإنما أنا رحمة مهداة».

فما حاجة الدين إذن إلى أن يكون دولة؟

وكيف يمكن أن يكونها. وهو عبارة عن حقائق خالدة لا تتغير بينما الدولة تنظم تخضع لعوامل التطور والتراجع المستمر، والتبدل الدائم؟

وهل الدين أدنى مرتبة من الدولة حتى يتحول إليها، ويمنح فيها؟

ثم أن الدولة بنظمها الدائمة التغيير عرضة للنقد والتجريح، وعرضة للسقوط والهزائم والاستعمار، فكيف نعرض الدين لهذه الشهاب أو بعضها؟

إن الذين يريدون أن يجعلوا الدين دولة، ويؤمنون بوجوب قيام حكومة دينية، يبررون ذلك بثلاثة أمور:

الأول - القضاء على الرذائل.

الثاني - إقامة الحدود.

الثالث - تحرير البلاد والعمل لاستكمال استقلالها، وإنعاش أهلها.

ونبدأ بمناقشة الأخير فنقول : إنه لا يشترط لتحرير البلاد ودعم استقلالها ونهضتها، أن تقوم بهذا العمل حكومة دينية دون سواها. فإن أية حكومة قومية تنقسم

بالقوة والوطنية قادرة على تحقيق هذا الهدف: بل هي لأرباب أقدار عليه من حكومة طائفية لا تمثل وحدة الأمة تمثيلاً كاملاً.

وأما الأول - وهو القضاء على الرذائل: فنحن نعلم أنه لاسبيل إلى ذلك إلا بتطهير النفس وتوحيدها على احترام ذاتها ولبست الدولة هي التي تستطيع بقوانينها أن تهبط نقابة النفس، فما أبسر مغاللة القوانين وإقتراف شتى فنون الرذائل دون أن تسمع أو تدرى، بل إن مكافحة الإثم بقانون تجعل له من اللذة والإغراء ما يدفع الكثيرين إلى تذوقه ومغارفته، ثم إيمانه، كما نرى في «الحشيش» وبقية المخدرات، وهنا تصدق الحكمة القائلة: ما وضعت القوانين إلا لالتحقير .. ولتحقق فطنة عائشة رضي الله عنها إذ قالت : «لو حرم على الناس جاحم الجمر، لقال: قاتل: لو أدركه»؟

فالدین وحده - من غير أن يكون دولة - هو القادر على أن يوقظ في ضمائرنا واعظ الله ويوجد قلوبنا، «يذهب حاجتنا الروحانية التي إذا نمت وازدادت صداداً لنا من كثير من شهواتنا الخفية والمعلنة».

وهذه الهداية إلى الضميلة من طريق الترويض والإقناع هي رسالة الدين. ألم تأت يوماً على طريق ممدد، فرايت في بدايته علامات وشواهد ترشدك وتبلك على متجهه ومرساه، وهل هو مهدد للسير، أم به ما لا يمكن من عبوره والسير فيه؟.

إن تعاليم الدين كذلك، هي علامات إرشاد: ترشدك إلى الطريق المستقيم لكنها لا تكركبك على السير فيه: «فمن أبصر لنفسه، ومن عمى فلعليه». «وما أنت عليهم بجبار: فذكر بالقرآن من يخاف وعيد».

وإن نفوذ الدين، وأثره في مكانة الرذيلة ليكونان أرسخ قديماً وأقوم مسبيلاً يسلك طريقته إلى النفوس بالتسامح والرفق والحجاج الهادئ والمنطق الرصين. أما حين تتصل هذه الوسائل إلى سوط الحكومة الدينية وسيطها؛ فإن الفضيلة آنئذ تصاب بجزرع اليم.

بقيت إقامة الحدود.

فما هذه الحدود التي نريد حكومة دينية لتقيمها ؟.

إن الحدود في الإسلام كثيرة، وحدود السرقة والزنا والخمر، هي أهمها وأكثرها اتصالاً بشئون الناس. وهي أيضاً التي يلوح بها طلاب الحكومة الدينية ويمنون الناس بإقامتها، وكأنما يمنونهم بالفرديوس المفقود !!.

وسنرى الآن أن هذه الحدود جميعاً موقوفة عن العمل، وليس هنا مجال لإقامتها.

فأما حد السرقة، فقد وقفه عمر في أيام المجاعات، وصارت سنة وشيدة من بعده.

وسئل الإمام أحمد عن رجل سرق محتاجاً؛ أيقام عليه الحد؟ فجاب: لعمري لا أقطعه إذا حملته الحاجة. والناس في شدة ومجاعة.

والشرق الإسلامي كله مسجعات مادام لم يستوف الناس فيه ضرورات الحياة. وإن فسد السرقة موقوف حتى ينزل الخاء مكان الجندب والإسمال، ويوم يوجد الرخاء فلن تجد السارقين .. وإن وجدتهم فاقطع منهم كل معصم وساق - على أن يضع أيدي سارقة لن تحتاج إلى قيام حكومة دينية خاصة.

لمادة واحدة في القانون تقوم مقامها، وتبطل الضرورة الداعية لإقامتها.

وأما حد الزنا .. فإن أمر إقامته يجعل موانع تنفيذه. فقد شرط الله لإقامته أن تثبت الخطيئة بإقرار مقترفيها، أو بالبين، واشتراط أن تكون البينة أربعة شهود؛ وأن يروا العملية الجنسية نفسها رؤية سافرة .. أو على حد تعبير الرسول ذاته «كلاويدي في المكحلة، والرشاء في البثرة ويكاد يكون من المستحيل حدوث ذلك لاعتبارات كثيرة نذكرها بدءاً .. وإن أن شهوداً ثلاثة رأوا الخطيئة رؤية كاملة مستقيمة، فإن الله لا يقيم لشهادتهم هذه وزناً .. بل ويامر بجلد كل واحد منهم ثمانين جلدة ويعتبرهم قاذفين للشهود !!.

وإن فلن يثبت هذا الحد بالبينة .. كما أنه أيضاً لن يثبت بالإقرار. فإن أهدأ أن يذهب من تلقاء ذاته ليقيم نفسه إلى العار والفضيحة والميثة الشنيعة رجماً بالحجارة، أو جلداً بالسياط.

ومن أجل هذه العراقيل التي وضعتها الدين نفسه في طريق هذا الحد رحمة بالناس وبرا، لا نجد طول تاريخ الرسول وخلفائه سوى وقائع معفوية ... أقيم فيها هذا الحد ... وكان كل أبطلها معترفين بذهمتهم إلى الاعتراف نزعاً مثالية حببت إليهم تطهير النفس وتحميلها مسئولية وزرها في هذه الحياة الدنيا. وهي نزعاً نادرة بل منقرضة.

ولقد رأينا كيف أن أحد هؤلاء المعترفين المثاليين واسمه «ماعز» حاول عندما وجد مس الحجارة وعذابها أن يفر، ويصرخ : «يا قوم! ردوني إلى رسول الله فإن قومي غشوني عن نفسي..» يقول جابر: فلم تنزع عنه حتى قتلناه فلما رجعنا إلى رسول الله وأخبرناه قال: «هلا تركتموه وجئتموني به ؟!».

وحد الخمر مثل حد الزنا تماماً، في صعوبة تثليله أو استحالة فهو لا يقام إلا بالإقرار أو البينة وببنته شاهدان، ولا تخصص شهادتهما في رؤية الشارب وهو يشرب فقط: بل لا بد - في رأى بعض الفقهاء - أن يشهدا بأنه شرب وهو عالم مختار. عالم بأن هذا الشراب خمر مسكر، ومختار غير مكره على شرايه؛ وهذا العلم مكنون في ضمير الشارب وأن يستطيع الشاهدان بلوغه أو الإحاطة به ولا سيما إذا زعم للشارب أنه شرب غير عالم. ثم ما هو حد الخمر؟

يرى مسلم في صحيحه: أن الرسول جلد شارياً بجريتين أربعين. ويقول بعض الصحابة: «كنا نؤتى بالشارب في عهد رسول الله لنقوم إليه نضربه بإيدينا وأطراف ثيابنا، مما جعل بعض الفقهاء - ومنهم صاحب الروضة الندية - يرون أن عقوبة الخمر من باب التعزيز، لا الحدود، والمحاكم أن يبين مقدارها.

وهذا الحديث الذي سلكناه عن الحدود واضح الدلالة على أننا لا نعهدوا وإنما نستبعد إقامتها لتعسر أو لاستحالة إثبات موجباتها.

ومن البداهة المنركة أن نرى الحد لن يكون معناه أن نخلى بين الناس والآثام يجرحوننا .. فمستكون ثمة عقوبات أخرى زاجرة في انتظار كل مسيء .

يفسر لنا ذلك حكم عمر في قضية غلمان حامل التي مرت بنا في الفصل الثاني من الكتاب، فإنه حين أبى إقامة حد السرقة عليهم إذ تبين مانعهم إليها من جوع وحرمان، استماض عن الحد بتوقيع عقوبة أخرى، لا عليهم، بل على سيدهم الذي كان تقتيره وكزأته سبباً في إقدام الغلمان على الجريمة.

ويجب أن نذكر مرة أخرى أن الرسول هو القائل: «أبصروا الحدود بالشبهات» أي امنعوا إقامتها لأية عارضة. ولقد جاءه سارق معترف فقال له عليه السلام: «ما إخطاك سرقت؟» . وجاءه زان معترف، فقال له: «ما إخطاك زנית؟».

وقال الإمام أحمد - وهو المشهور بتشدده في الأحكام - «لأبأس بثلثين السارق ليرجع عن إقراره» وذكر ابن قدامة في الجزء العاشر من «المغني» بالصفحة (٢٩٤): «أتى رجل سارق إلى عمر فقال له: اسرقت؟ قل: لا - فقال: لا، فتركه عمر ولم يقم عليه حداً. وروى معنى ذلك عن أبي بكر الصديق وأبي هريرة وابن مسعود وأبي الدرداء، وبه قال إسحاق، وأبو ثور ..»

وكذلك قال ابن قدامة: «يستحب للإمام أن يلتصق شبهة ليدراً بها الحدة.

بهذه المناقشة المأبرة ليمحى إقامة الحدود تنتهي الضرورة الداعية لقيام حكومة دينية من أجلها خاصة.

ولا يبهرننا أبداً منظر تلك الأيدي المعلقة أمام قصور بعض الحكومات الدينية .. والتي قطعت لأنها امتدت إلى ثمن رفيف خبز تسكت به صياح أمعاء هاجها الجوع والسيف .. بينما للحكام الذين يزعمون أنهم يحكمون بما أنزل الله يخرفسون في الذهب والذخائر خرساً، وهم أحق الناس بأن تجرى عليهم تجارب هذه الحدود.

غرائب الحكومة الدينية .

أما وقد عرفنا شيئاً عن طبيعة الدين وخصائصه التي تميزه، وتكون شخصيته، فمن الخير أن نعرف شيئاً عن طبائع الحكومة الدينية .. تلك الطبائع التي تاصلت فيها

ولطالما وقف يؤيد الطاغية - الذى لم يكن يطيق أن يرى كلس خمره فارغة - يضرب الناس ويحرضهم على قتل الحسين مسلحاً بأية وحديث.

أما الآية فهي : «ومن يتبع غير سبيل المؤمنين فوله مآلهم فيه» مآلهم مصيراً» زاعماً أن الحسين قد شق عصا الطاعة، وتولى غير سبيل الجماعة ..

وأما الحديث فهو: «من أراد أن يفرق أمر هذه الأمة وهى جميع، فاضربوا عنقه بالسيف كأننا من كان»، زاعماً مرة أخرى أن الحسين يعمل على تمزيق وحدة المسلمين.

ولقد صعدته الجماهير الساذجة واستجابت له، ولأسيما حين التلى فى روعها أن الحسين - نظراً لما له من منزلة ومكانة - هو المقصود بعبارة «كأننا من كان».

ولكن هذا الحاكم الدينى لم يلبث أن جسد القرآن والسنة للذين كانوا سلاحه فى انتصاره، إذ قال وهو يعيث برأس الحسين الذبيح:

لعبت هاشم بالملك فلا خير جاء ولا ربح نزل

ومن المفارقات، أن هذا الغموض الذى تعيش فيه الحكومة الدينية هو سر ضعفها، وسر قوتها ..

فزعمها أنها تال الله فى الأرض، وهو الأمر الذى تستمد منه قوتها، لا يلبث أن يكشف زيفه وبهتانته حين يكرى الناس ببغيها، ويلجهم مجبرها، فتفتقد قوتهم، ويتضائل احترامها فى نفوسهم.

ثانياً: والحكومة الدينية لاتتق الذكاء الإنسانى ولا تنس له، ولا تمنحه فرصة التعبير عن ذاته، لأنها تخافه

وتركزت مما يجعلنا نستسمح علم النفس فى تسميتها بالفرائز .. وهى بعيدة عن الدين كل البعد، فالحقيقة أن الحكومة الدينية، وإن ظفرت بهذه التسمية لئلا تورم أن لها بالدين صلة، لاستئطهم مبادئها وسلوكها من كتاب الله ولا من سنة رسوله، بل من تفسيرية الحاكمين وأطاعهم ومناقضهم الذاتية، ومن تلك الفرائز التى تصلو عنها فى كل اتجاهااتها وهى:

أولاً: الغموض المطلق: فهي تعتمد فى قيامها على سلطة غامضة لا يعرف ماتامها، ولا يعلم مداها وصلة الناس بها يجب أن تقوم على أساس من الطاعة العمياء والتسليم الكلى والتفويض المطلق. إنها لاتتسر وجودها بكثير من أنها تال الله فى الأرض ولا تعلى عن منهاجها سوى فكرة ضامضة كى لاتدع مجالاً لمناقضتها، زاعمة أنها شرعية إلهية .. كأننا الأذكار الإلهية أحاج والغازا يستوردنا الذى تضغط له وتقدم به: ما هو؟ إنها حين تسال هذا السؤال تفر وتهرب إلى الغموض الذى لاتستطيع أن تسميى إلا فيه وتقول: هو الدين .. هو القرآن.

لكن القرآن كما قال على : «سأل أوجهه والسنة كذلك أيشأ». ولقد كان حساب على وهم يحرضون على دم معاوية وقتاله يقتدى بين أيديهم طليعة هائلة من الأليات -الاحسانيت .. هى نفس الآيات والاحسانيت التى كان يحرض بها أصحاب معاوية على دم على وقتاله.

وكذلك كان الحال فى الحروب الطويلة الأمد التى دارت بين العباسيين والأمويين.

وبهذه آيات القرآن التى استغلت استغلالاً مغرضاً، قتل عثمان وبها تجمع الخوارج حول على .. ثم بها ذاتها قتل الخوارج علماً ..

وتخشاه، وتعلم انه القوة الوحيدة القادرة على إحراجها .
وهي تتقن الدماء والدمار بمشروعية هدم الذكاء
ومكافحته بحجة داحضة، هي أن الأولين لم يتركوا
للكافرين شيئاً، وأن امورنا لاتصلح بالابتكار، بل بالتمعية
والتقليد. لذلك فهي تفضل أن تستعين بالذين ليست لهم
موهبة، سوى التجرد من كل موهبة .. والذين يتمتعون
بمناعة ضد الذم الواسع، والإدراك الفطن، والحصافة
والوعي.

ثالثها: وهي لكي تتقن الناس بضرورة قيامها
وبقائها، تهيب بجانب الضعف الإنساني فيهم، فتلقى في
روعهم أن رواد الخير والفكر والحرية والإصلاح، ليسوا
سوى أعداء الله ويسوءه، يحاولون نفي الدين عن
المجتمع، بهدم السلطة التي تمثله وتصونه.

وإذا كان الناس بطأً إذا ما دعوا إلى حب، وسراعا
إذا ما دعوا إلى بغض .. فإنهم سرعان ما يستخطون على
هؤلاء الرواد للصالحين، ويخلون معهم في عراك طويل
تستفيد السلطة الدينية منه في صرف الجماهير عن
مسائلها ومظالمها، وفي إطالة عهدها، وتمكين سلطانها .

وأخيراً: والغرور القس من شر غرائز «الحكومة
الدينية» وهي لهذا لاتقبل النصيحة ولا التوجيه، بل ولا
لغت النظر .. فضلاً عن المعارضة والنقد - وإن حرية
النقد، وحرية المعارضة، وحرية الفكر .. كل هذه
للقنسات عملة زائفة في نظرها، لاتسمع بتداولها بين
الناس أبداً ..

إن الحديث الذي قتل به الحسين لايزال في انتظارك
إذا حاولت أن تتقن الحاكم البني أو تخطئه ..

هناك تساق إلى الموت، وأنت يتلى عليك : « من أراد
أن يفرق أمر هذه الأمة وهي جميع، فاضربوا عنقه
بالسيف كائنًا من كان».

أليست المعارضة تفريقاً بين الأمة وتمزيقاً لوحدة
الجماعة؟ إن الحكومات الدينية لاتقهرها إلا هكذا، والويل
لنا إذا لم نشاركها فهمها الظالم السقيم.

خامساً: والوحدانية المطلقة - أعني غرائزها وهي
تحفزها إلى مكافحة الرأي مهما يكن حكيمًا، والأحزاب
مهما تكن مخلصه نافعة.

وإننا لنذكر تلك الخطبة العصماء .. التي القاها
الحجاج ووداه تقطران من دم سعيد بن جبير العظيم: ..
أما بعد، فإن الإمام كله الله في الأرض، وأنا امتداد لهذا
الظل إليكم. فمن نازعنا هذا الأمر، فقد جعل نفسه ندأً
ومسريعاً. «ومن يشرك بالله فكأنما خر من السماء
فتخطفه الطير، أو تهوى به الريح في مكان سحيق.».

إن هذه الفلسفة ليست فلسفة الحجاج وحده، بل هي
روح كل حكومة دينية قامت، أو ستقوم .. إذا استثنينا
بعض حكومات نادرة مثل حكومتى أبى بكر وعمر، فلا
تجد حكومة دينية قط تؤمن بغير نفسها، أو تسمح بقيام
أحزاب تعارضها أو حتى تهانها. وإذا كانت تتخذ من
تأويل الحجاج السابق مايدعم وحدانيته، فهي تلتزم
لمكافحة حرية المعارضة حجة أخرى تطوى على كثير من
الدهاء، إذ تفهم الجماهير الغافلة أنه ليس معنى الحرية
أن يتحرر الناس من الإكراه، والخوف والظلم، بل أن
يتصرفوا من الخطية والإثم ..

وإن أكبر الكبائر والإثام هي نقد الحاكم ومعارضة
أخطائه ومناقشة تصرفاته. ولكي تؤكد هذا الفهم نزع

الناس أن رسول الله قال: «اسمع لحاكمك وأطعه وإن ضرب ظهرك وأخذ مالك».

هذه هي الحرية - تتحرر من الخطيئة .. والخطيئة هي نقد الحكومة وسؤلها : لم ؟..

سادساً: ومن طياتها الأصلية .. الجود العريق الذي يجعل استجابتها للحياة استجابة سلبية وعكسية، فهي لتفسير معها، بل خيما، ولا تستقبل إلا من بل تستدبره، ويزامن دائما الركود والوراثية ..

ولو أن حكومة دينية تحررت من الجود كطبع أصيل فيها، فإنها تتكلف وتقف بالمرصاد لكل تطور جديد، كما تظل حائزة ثقة الجماهير التي ارتبطت بصورة الدين في ذهنها بكل ما هو جامد وقديم.

سابعاً: والقسوة المتوحشة تحدث من طبيعة الحكومة الدينية مسالحة وأسماء وهي سيادة غرائزها وأكثرها عنياً وفرداً، وإنها لتحمز عنقك، وتهزج ذمك وهي تصبح من شرط نشوتها؛ وأما لريح الجنة، أكانت أسلاك مزلاج يوصد باب الفردوس، فإذا انزاح هذا المزلاج عن مكانه فتح باب الفردوس وهبت نسائمه !..

وهي تستمد تهرير قسميتها ويطيشها من نفس القموض الذي تستمد منه سلطتها. فحسبها أن تملق في عنقك ألقاماً مبهما بالزنتقة والإحاد.. أما كيف، وماذا، وما البرهان؟ فيجب أن تذكر، إن كنت قد نسيت، أن الحكام الدينين لا يناقشون، ولا يسألون عما يفعلون!

وهذه بعض الغرائز التي تعمل في نفسية الحاكمين باسم الدين، وتعين لهم إنجازاتهم .. وهي كما رأينا، بعيدة كل البعد عن حقائق الدين ومضائله - فكلاهما لا يستوي وجهة ولا وسيلة .. ولأنك نجد حكومة استغلت لنفسها قداسة الدين وعصمته إلا وهي تنطوي على كل هذه الخصائص والغرائز.

وأدى التاريخ من الشواهد القديمة والحديثة، للنقوض والقائمة ما نستبين في أخلاطه صق كل هذا الذي ذكرناه، وبذلك فدلالة الهول الذي تعانیه الأمم حين يوقعها سوء الطالع في قبضة حكومة دينية من ذلك الطراز، ويؤكد أن الحكومات التي حكمت الناس باسم الدين - سواء في المسيحية أو في الإسلام - كانت أسوأ مثل الحكم لاربي المطلق .. ما عدا قلة نادرة فاضلة، لأنكاد العين تقع عليها في زحام الكثرة الباغية .
من هنا نبدأ»

مكتبة الخاتمي . ط (١٠) القاهرة ١٩٦٢م من ص ١٥٤ - ١٦٩

٢- ماركس واليهودية

(الأمم ٢ / ١١ / ١٩٥٧)

واليوم، نصفي لصوت الفلاسفة والعقل ينطق به دكارل ماركس، كان «أشعيا» نبيا من أنبياء بني

يوم الخميس، انصمتا لصوت النبوة والوحى، ينطق به «أشعيا» عليه السلام.

إسرائيل الأخيار، وقد حدثنا عن «الشعب الثقيل الإثم»
الذي تقطر يده دماء ..!!

و «كارل ماركس» يهودى المائى «شاهد من أهلها»
وقد، على كل شرور اليهودية «المتأمرة» . وراح يفضحها
فى ولاء شديد لكل ما هو إنسانى ..!

ونحن نستمع هنا كلمة «المتأمرة» وصفاً لليهودية
التي يحدثنا عنها «ماركس». والتي أساءت لليهود،
كجنس، أكثر مما أساءت للإنسانية كلها ..

واليهودية «المتأمرة» هذه، هي التي أخذت مكانها
فيما بعد، تحت اسم «الصهيونية» ثم تركزت أخيراً فى
«دولة إسرائيل».

والآن . ذارع «ماركس» يفتنه:

«المال، هو إله إسرائيل المظلم، وأمامه لا ينبغي لى
إله آخر أن يمشى.. والأساس الدينى لإسرائيل، هو
المصلحة للشخصية».

إن اليهودى «المتأمرة» يتقلب على كل جوهر إنسانى
يمكن أن يجعل منه إنساناً مرتبطاً بسلطان الناس. بل هو
يرى أن كونه يهودياً «متأمراً» أمر ينبغي أن يحو منه كل
إحساس بجوهر الإنسان.

وعندما يقوم مجتمع حقيقى لا أثر فيه للمعاملة،
والاستغلال، فإن الضمير الدينى لليهودية «المتأمرة»
يتلاشى مثل بخار تافه ..

«إنى لأعجب ، حين أسمع لليهودية «المتأمرة» تنادى
بحقها فى أن تتحرر ..

«وعندى، أن المفهوم الصحيح لتحريرها، هو : تحرر
الإنسانية منها ..!!»

«إن الأرض فى نظر الإسرائيليين، ليست . كما يقول
الكولونيل هاملتون - سوى بورصة .. وهم موافقون بأنهم
لأصير لهم فى الحياة الدنيا، سوى أن يصحبوا أغنى
من الآخرين ..»

وانفتح هذه الشهادة الدامغة بقول «ماركس» أيضاً:

«إن حقوق الإنسان، ليست هبة من الطبيعة، إنما هي
ثمن النضال ضد الامتيازات التي نلتها التاريخ من جهل
إلى جهل .. إنها ثمرة الثقافة. ولا يستطيع أن يعزها، إلا
الذين يستحقونها، ويكتسبونها .. ومن ثم لا يستطيع
اليهودى «المتأمرة» امتلاكها. لأن الجوهر المصد الذى
يجعل منه يهودياً «متأمراً»، يتغلب بالضرورة على
الجوهر الإنسانى الذى يربطه بالإنسانية كلها..!!»

هذا، هو رأى «ماركس» شيهم .. ترسله لشبهائنا
الأبرار، بعد ما أرسلنا إليهم كلمات تحية التى الكريم
«أشعيا» ليعلموا أنهم لم يكونوا يقاتلون أعداء لهم
ولأبطالهم فحسب، بل كانوا يقاتلون أعداء البشر جميعاً.
ويدافعون عن كل ما أحرز الإنسان عبر قرون كاتحة، من
فضائل وحقوق.

لله والحرية

مكتبة وهبة - القاهرة أكتوبر ١٩٦٠ من ص ٥٥ إلى ص ٥٧

٣- الفكر والفن

(الأحرام ١٣/١١/١٩٥٧)

يجب نتيجة ازدهار المهنة وحاجتها إلى التقنى والإعطاء ولكن لا ينبغي أن نفلت عن «دوره» هذه الحالات .. فالوهبة الفنية والأدبية كما هو معروف من راساتها كثيرة الأناة طويلة البال وثيلة الهضم وهى لاتنظر من الكمال الفنى ببعضه إلا إذا أعطته «كلها» ويذل فى سبيله جميع جهدها . من أجل هذا كانت الأناة جزءاً من طبيعتها وضرورية من ضرورات أدائها الأصل . يجب أن تتبين تماماً نسبة الخلق والإبداع فى إنتاجنا .. ويجب أن نحصل كل تبعاتنا تجاه تنمية القدرة على الخلق وعلى الإبداع . ونذكر جيداً أن حاجتنا لهذه القدرة المبدعة ليست من أجل طغية إنتاجنا الأدبى والفنى فحسب بل ومن أجل تطوير أمتنا ومجتمعنا .

فالكلمة، واللحن، والمشهد .. هذه الثلاث تمثل الطلائع الزاحفة أمام ماضى الأمة من إمكانيات، وماضى الجملة من قدرات.

والآن، وأنا أتنبئ كلمتى هذه، لا أنهى حديثى من الموضوع كله . فإنه لن يدخل، وأهمية .. وإن شاء الله، سيكون لى معه لقاء إثر لقاء.

لله .. والحرية

أكتوبر ١٩٦٠ - مكتبة وهبة

مشاكل الفن، والفكر فى بلادنا كثيرة. اعرض اليوم منها ضعف قدرتنا على الخلق.

فإذا قلت: إن إنتاجنا الأدبى، والفنى إنتاج «محاكاة» فى معظمه، لم تكن متجنياً ..

وإذا قلت: إن الكثير منه يريد «إجهاضاً» ويدفع إلى الحياة قبل أن يتهيا لها، ويقرى على التعبير عنها، لم أكن مغالياً ..

نحن نعلم أن جهوداً طيبة، يمانئها الكتاب، ويمانى مثلها الفنانون، كى يقدموا للناس أعمالاً نافعة حلوة المذاق .. بيد أننا نعلم كذلك، أن كتابتنا، وفنانيتنا، لايصنعون بقدراتهم الروائية إلى مستوى الكمال للميسور.

وصحيح، أن ظروفنا كثيراً، ليسوا مصلوبين عنها، تحول دون ذلك الصمود .. وهى ظروف جسيمة بأن يحاصرها بحث واسع ويدغدغ صورتها علاج حاسم.

ولكن صحيح أيضاً أن الرغبة فى الاحتفاظ بمقعد دائم فى ذاكرته القارئ، والتفريج، والمستمتع .. وكذلك الرغبة فى الاحتفاظ بصداقة «جيرانهم». هذه الرغبة المزدوجة مسئولة عن ذلك الانسداد الذى يعانيه فننا، وأدبنا المعاصران. لا أريد أن أنكر أن الإنتاج الغزير قد

٤- الوصية العاشرة

فوق أرضنا هذه، ووسط عالها هذا، ليس شيئاً عابراً.. ليس شيئاً عارضاً، ولا واحداً من أبناء السبيل. إنما هو خليفة لله، من غير مبالغة فى شأنه، ولا مجاملة له .. هو خليفة القوة القاهرة الحكيمة التى يحيا الكون كله فى

بين الناس والحياة ميثاق، لا مناص لهم من احترامه والوفاء به إذا أرادوا أن يحيوها .. ميثاق استمدت نصوبه من ضرورات الوجود .. وأول سطور هذا الميثاق حقيقة تقول: «عيشوا أحراراً» .. وإنتسان هنا،

كنفها، ويمضى فى حركته وفق قوانينها .. هو أستاذ حياته، وصانعها، والمسئول عنها.

وهو مسئول عن الكوكب الذى سادته، وأمسك بزمامه .. مسئول عن الحياة التى حملت اسمه، وصار اسمها «الحياة الإنسانية» مسئول عن مصيره كتدور متميز، اختار طريقه، وإن يُسمع له بالتحقير، أو الهروب، ومسئولية النور .. المسؤولية الإنسانية كلها، تتكون من مسئوليات الأفراد الذين ينتظمهم الجنس البشرى .. ومن ثم، كان لكل فرد مسئولية مزوجة ... مسئولية تجاه مصيره، ومسئولية تجاه المصير الإنسانى جميعه .. وكل فرد يحمل مسئولية تجاه نفسه، يحملها فى نفس الوقت تجاه البشر كلهم، والأسلوب الذى يختار لحياته، يؤثر تلقائيا، وينسب مسئولية، فى حياة النور بأكمله .. وامتناع مسئولية الفرد عن نفسه، بمسئولية عن نوعه، يرفع من مستوى هذه المسؤولية، ويضاف من تبعاتها وخطرها .. الأمر الذى يتطلب توفير الفرص اللازمة للقيام بهذه التبعات ..

«أنت مسئول» .. عبارة تبدو خفيفة، سريعة، عابرة .. ومع هذا فليس فى الحياة الإنسانية كلها ما هو أثقل ميزانا، وأخطر شأنا من ملول هذه العبارة ..

ولكى تتأخر مسئوليتك عليك أن تتحرك وتعمل .. وقيل الحركة والعمل، عليك أن تفكر، وتقرر، وتختار .. وأنت لا تعمل وهكذا، ولا تفكر وهكذا .. إنما تحصل تفكيرك بتفكير الآخرين، وتستمد جهودك العون من جهودهم، من أجل هذا، كان توفير الفرص لإتجاز مسئولياتك، يعنى فى نفس الوقت، لنفس السبب، توفيرها للآخرين جميعا. ولكى يجيى تفكيرك مسجدا، واختيارك رشيدا، ينبغي أن يكون السداد طابع التفكير

فى بيتك كلها. فإن لم يكن، فلا أقل من أن تكون فرصه مهية لمن يقدر على اعتبارها والانتفاع بها. وفى مجال المسؤولية بالذات، لا شيء يهب السداد مثل الحرية. يفكر الناس أحراراً .. ويختارون لأنفسهم أحراراً .. ويؤنون واجباتهم أحراراً ..

إذا كنت مسئولا عن إطفاء حريق، فيجب أن تتمكن من استعمال المضخات، وإذا كنت مسئولا عن إنشاء حديقة، فيجب أن تكون حرا فى اختيار بذورها، وغرسها. وأنت مسئول عن الحياة فى نموذجها الفردى الذى هو أنت. وفى مجالها العميم المتمثل فى كل مظاهرها. من أجل هذا، يكون حقه فى اختيار قراراته حقا خضعا، خضاعة مسئولياتك نفسها. وحقا خالدا، خلود الحياة ذاتها. فلوحد مسئوليتك بالحرية .. «الحرية» ..

انظر جرس الكلمة وشفاقيتها ..! إن لها رقة النسيم وألفة ..! وكان ذلك كذلك، ليدل على فطرها بداهتها، وقداستها. أجل .. إنها من الضرورية، ومن الحتمية، ومن البداهة، بحيث لاتحتاج إلى الكلمات الضخمة كي تعبر عنها .. لاتحتاج إلى أى من وسائل التوضيح والإثبات .. حتى الكلمة التى تدل عليها، بسيطة بساطة الحقيقة .. بداهية بداهة المطلق .. رقيقة، عذبة، ولينة. وإنها لذلك فعلا، ومن عائد القول أن يحاول أحد تأكيد حق الأحياء فى الحرية، فما لمت حياء، فالت حو .. ومانمت مسئولا؛ فالحرية أقدس حقوقك، ذلك أن المسؤولية تجد نفسها، وتحقق كيانها حين تعيش وتعمل فى مناخها الطبيعى، ومجالها الحيوى، الذى هو «الحرية».

الوصايا العشر

مكتبة ربه ط (٧) للامارة ١٩٦٣ من ٢١٢ - ٢١٩

٥- الاختلاط : فلسفة ، ومنهاج ..

والتردد الذي يتأبها إذ تقدم عليه بدم، وتبر عنه بأخرى، إنما لها في ليلة جنسية، لا، بل في فوضى جنسية، لا، من معنى هذا التعبير.

ولنه لسواء علينا أن تصبح نظرية «البريد» بالنسبة للفرد، الآن، أو لا تصبح، بيد أننا على يقين من صحتها بالنسبة لبلادنا، وما حولها من بلاد الشرق العربي كله. أعني أن المشكلة الجنسية هي المنبع الذي يطع بكافة مشاكلنا النفسية، وثقافتنا الخلقية. ذلك أن التقاليد التي استضافت نفسها وفرضت ذاتها علينا، تلك التي وفدت مع الفزاة والفاتحين بقت طبول الطبيعة بين الجنسين بعد إذ كانوا شيئاً واحداً. وأذن المجتمع لأمس التقاليد التي قسمته على نفسه وطال به الأمد على هذه الحال حتى تحول عقله الباطن إلى مخزن مشحون بالعقد المترسمة. ولاتظنوا أن الانحراف هو وحده الثمرة العفنة للمجتمع الانفصالي، بل إن كافة النقا، وأنياب الأعصاب، وتوقف الشخصيات عن النمو، والعجز عن التبريز في الحياة، والغافة الوجدانية التي تجعل حياتنا العاطفية مأساة مضحكة... كل هذه الآفات هدايا متواضعة يقدمها المجتمع الانفصالي عن طريق الكبت إلى أهله وأبويه ..

فيميل، ضميمنا إلى نطلق صيحة الإنقاذ متابية بحق للفضيلة في أن تتحول إلى مجتمع اختلاطي وعادي. والدعوة إلى مجرد الاختلاط ليست شيئاً جديداً بالنسبة لمجتمعنا الذي بدأ سيره نحو الاختلاط فعلا. ولكن الجديد الذي ندعو إليه هو أن يجعل من الاختلاط

ودعونا نبدأ حديثنا عن الاختلاط بقضيتين هما في حسابنا مفروق من أمر صنفهما. القضية الأولى .. هي أننا لا ننكر نشوء علاقات طيبة عاطفية، وقيام علاقات جنسية من جراء الاختلاط. ولكن يقابل هذا أن الخطيئة الجنسية تقترب، كذلك في المجتمع الانفصالي البعيد عن الاختلاط.

أما القضية الثانية وهي مرتبة على الأولى : فهي أحيـة: أن تكون الخطايا الجنسية للمجتمع الانفصالي أقل، ودوا منها في المجتمع الاختلاطي. ولكن يقابل هذا أيضاً أن خطايا للجنسية المثلية، أي الشذوذ والانحراف تسهل في المجتمع الانفصالي أرقاماً قياسية عالية بحيث يميز في سياق الجريمة تقوياً لا يطمع للمجتمع الاختلاطي في مثله أبداً ..

وحسبنا أن نوازن بين المستوى الخلقي في بلد كمصر، ومثله في أي مجتمع انفصالي من جيراننا الآخرين ...

أو بصونا من هذه الموازنة، ولنجعلها بين الريف المصري في الوجه البحري وبين المدن المصرية .. إن القرى التي ينشأ ناشئوها على الاختلاط الطبيعي بين الجنسين في الطفولة والمراهقة والشباب والشيوخ، في الحقل، وفي البيت، وفي السوق. تكاد تنتزه عن الانحرافات الجنسية. بل والنقا، الجنسية تنزها مطلقاً. وحتى حواش الزنا إن وقعت، فهي من الندرة والتكتم بحيث لا تسبب لاجتماعها للخاص ثقلاً ولا نكراً. أما المدن، فهي لفساد حظها من الاختلاط

شريعة مقررة ومنهجها مرسوم - وليس مجرد نزوة عارضة، أو انسياق لا هدف له ولا موضوع.

فالاختلاط الانسيائي كثيرا ما تغلبه القروض على أمره، وتعوق نمضجه وارتقائه .. أما الاختلاط الوطيد الذي رسمت له وسائله، وعرفت غاياته؛ فذاك هو المجال الحيوي لكل فضائل الإنسان.

فلنألف من الإخصائيين شعبية، أو شعبا، مهمتها دراسة الفن الاختلاطه ورسم الوسائل التي يتحول بها مجتمعنا إلى الاختلاط الملهب - ونحن مطمئنون إلى أن الاختلاط قادر على تنظيم نفسه، ولكنه يتطلب بيئة مستعدة لمآلاته. وإن يتيسر ذلك إلا إذا جعلنا منه فلسفة ونظاما. أجل، فلسفة تحدث الشعب عن غاياته النبيلة، ومزاياه الجليلة ليتيق به ويضع يده في يده .. ثم نظاما يحدد أنجع الوسائل لبلوغه. وأعدادها سبيلا.

ونحن نرى أن يبدأ الاختلاط المدرسي في المدرسة لا في الجامعة بين الرابعة عشرة والسابعة عشرة تقريبا، وهي على وجه التقريب كذلك السن التي ينتظمها التعليم الثانوي - تزداد الانفعالات الجنسية الفتى والمفتاة، وتشتد، ولذلك نرى أصحاب هذه السن، لاسيما الذين تكبت انفعالاتهم، يميلون إلى انتقاد والدين، وانتقاد المجتمع، ويأخذهم شغف بالمردان وبالطرف في مناقشة المسائل الفكرية والاتجاهات المذهبية. وفي هذه السن أيضا يضيقون بالمنازل ويجالون نساءها والهرير منها إلى الطريق، كما تضيق نساءها بالرجال، والهرير من الجنس ويتمنون العيش في جماعات مختلفة - وأنسب المواقف لتحويل المشاعر الجنسية إلى مودة، وصداقة هي هذه السن .. فليختلطوا في إبانها، فتقود المدرسة

عواطفهما في تعين وروية، وتتصرف عنهما الرؤى الشريفة التي يولدها الاتصال.

إننا إذا فعلنا هذا ؛ فستحول الرغبات الجنسية إلى زمالة فكرية، وصداقة إنسانية فواحة بعبير حلو طهور. وإذا لم تفعل فستقع في الخطور الذي نتوهمه ونخشاه.

وسلوا بوليس الآداب عن أعساد الطلاب الذين يضبطهم، وقد هربوا من مدارسهم، وذهبوا يتريصون بآبواب مدارس البنات منتظرين خروجهن ليتعجبوهن، ويظفروا منهن ولو بنظرات عطاش..، وقد يسأل سائل: إن كنت تريد من أجل هؤلاء الضالين أن تجعل الفتيات على قرب منهم كي لا يتجشموا مشقة المطاردة ..؟

وأجيب: لا، وإنما نريد أن نجعل الفضيلة على قرب من المجتمع حتى لا يتجشم مشقة البحث عنها ويدفع ثمن تفريطه فيها .. والفضيلة الجنسية هنا، في الاختلاط الهادف الأمين.

وإني أسأل : لماذا يعتقد المعارضون للاختلاط أنه طريق إلى الخطيئة والفاحشة ..

ولماذا لا يكون طريقا إلى صداقة ناعمة، ومودة يانعة ، وانتلاف لا غل فيه ولا تائب ..؟

لنظروا .. إن الإجابة عن هذا السؤال تكشفهم، وتسقط معارضتهم وتجعل السير وراحم جريمة لا يتصل مسؤوليتها ضمير شجاع ..

والسبب في معتقدهم ذاك، هو أنهم بدائيون في تفكيرهم ومشاعرهم، فالمجتمع البدائي للإنسان القديم كان يرى أن المرأة للفراش، والفراش فحش .. وكانت حياته الجنسية لهذا مجلبة من العاطفة وروح الصداقة

والإحتلاف. ولقد رسمت «مروجيت ميدة» صورة لمشاهدتها في بعض القبائل التي لا تزال تحصل طبائع أبنائها الغابرين. وأودعتها كتابها - «تنشئة الأطفال في غانا الجديدة»؛ فقالت:

«... من تقاليد قبيلة مانوس أن يتوجه الرجل بمشاعر الاحترام لأخته، ويصداقته إلى ابن عمه فيلأعيه ويضاحكه، أما ولأته فلا يبيعه، وأما اهتمامه ورعايته فيوجهها إلى أطفاله، ولا يبقى لزوجه بعد ذلك سوى عملية الجماع وحدها..»

إنّ؛ فهذا هو الإنسان البدائي القديم. يهب صداقته، وملاطفته، وولاءه، واحترامه للآخرين.. أما زوجته فعلاقته بها جافة يابسة. لأنها للفراش فقط .. وليست أهلاً لحقته، ولا لصداقته، ولا لولائه.

إن الذين يعيشون بيننا، ويمارشون الاختلاط بقية من أولئك الذين ذهبوا .. إنهم يستجمعون أن يفضي الاختلاط إلى صداقة، وثقة، واحترام متبادل بين الجنسيتين. لأن المرأة في نظرهم ليست أهلاً لشيء من هذا. إنها للفراش مجرداً من عواطف الأخرى والتقدير .. ليس المكان المناسب لإيواء هؤلاء السادة، هو حيث تعيش قبيلة «مانوس» التي سمعنا شيئاً من نهاها ؟..

اجل. إن مكانهم هناك شافر يناديهم، وينادي كل مجتمع يسلم لهم زمامه ومصيره.

وبعونا نسأل سؤالاً آخر:

«لقد كان الإنسان البدائي، حين يهجر، ينقش على فريسته فيكلها بجلدها وعظامها وفرائها أو يتسلق شجرة ويلتهم من أعضائها .. أما اليوم فأبناء أكل

المشب والعظام ، يزخرزون موائدهم بالمباهج والزهور، ويستعملون الشوك والمعلقة والسكين .. أفنّ دعائنا دأب إلى العولة للطريقة الأولى، نعلمه أم نعمه ؟..»

إن الأمر كذلك بالنسبة للعلاقات الإنسانية بين الجنسيتين. فما كانت تعرف سوى اللقاء الجاف على فرش الشهوة.

أما اليوم فقد اتسع نطاقها، وتسامت غاياتها، وأوضحت زمالة صداقة ومشاركة ورحماً وانتاناسا. وكل محاولة لسلخها من هذا التعاطف تساوى تماماً العولة إلى مضغ الأعشاب، والتهام الفريسة بلحمها التي، تنفثها الرديء ..

إن المرأة ليست للفراش وحده ، ولكنها للحياة جميعها تأخذ وتعطي، وتضرب بعزمها النضرب في كل أفعالها، وكل أفعالها. والمجتمع الذي يمجّز من إدراك هذا - يدفع الثمن من شرفه ومن إنسانيته ..

لقد ساء تقدير اليونان والرومان للمرأة، وذات العلاقة بين الجنسيتين عن طريق الماطلة الحية، والزمالة الوثقى. وذلك بسبب اعتقادهم الخلق أن المرأة ليست شريكة حياة. بل مستعولة للزواج، ومربية للأطفال، وبسبب تقديس الأثينيين للزمالة الذكرية بين الرجال دون النساء اللاتي لم يكن في نظرهم كفوّاً، ولا قادرات عليها؛ فامادا نجم عن هذا في أمة بلغت شأواً المعرفة والفضيلة ؟..

شاع الانصراف في أثينا حتى لم يعد هناك نزلة يحاول الناس الخلاص منها ولقد منحت اليونان القديمة حظاً جزئياً من الإجلال، وأراق أفلاطون قلمه في الدفاع عنه؛ وانظروا ماذا قال :

« .. إن وصف المولعين بالجنسية المثلية بعدم الحشمة، ليس من العدالة في شيء؛ فهم لم ينتهجوا هذا النهج لأنهم يفتقدون الحشمة، وإنما هم يشعرون جنسهم بالذات لأنك تلمس في نفوسهم علو الهمة، وفي قلوبهم شجاعة الرجال » !!..

تري؛ لو لم تورط اثنا نفسها في سوء تقديرها للمرأة، أكان حكيماً العظيم - أفلاطون - سيورط مجده الأدبي في هذا البفاح الحار الذي قرأناه ؟!!

فلنأخذ العبرة إذن، ولنسارع قبل فوات الأوان. إن الاختلاط الجامعي أخفق غير قليل، ولا ريب أن من أسباب إخفاقه الموقف العام الذي يتخذه المجتمع من الاختلاط. بيد أن هناك سبباً آخر ذا بال. هو أنه يجيء متأخراً عن أوانه. يجيء بعد أن تكون الانتماءات الجنسية قد كلّ متنها من كثرة قرعها الأبواب. وتحولت إلى كبت وعقد. وهذا ما يجعلنا نؤثر التبرير، والبده به في مرحلة التعليم الثانوي.. وأيضاً نحن هنا لا نتحدث بالتفاصيل. ونترك أمرها للإحصائيين. ولكننا على يقين من ضرورة دعم الاختلاط المدرسي والتوسع فيه.

فإذا فاندنا المدرسة إلى المجتمع - أشرنا بالتوسع في إنشاء الأندية الاجتماعية التي تضم الجنسين وتكون

تحت إشراف توجيهي دقيق. ونحن مسلمون بأن هناك أخطاء مستقح، ولكننا نعلم أن هذه الأخطاء تقع، وربما بصورة أبهظ في الشوارع والبويات. والفارق بين الحالتين أن الخطأ في الأولى، أي الذي يجيء ثمرة الاختلاط في النادي مثلاً - ستقف حثته، ويتلاشى يوماً ما، بما ستقدمه للناس من توجيه، وإشراف، أما الخطأ في الحالة الثانية، فإنه ينمو في الظلام، ويزداد مع الليالي ثقافاً واضطراباً ..

ولابد للإذاعة من أن تؤدي واجبها كاملاً حيال هذا الأمر الجليل. وتجعل في أحاديثها وتمثيلياتها نصيباً مفروضاً بحيث تساعد الناس على انتزاع أقداسهم الفارقة في أحوال الحياة الجنسي والانتحاصر النفسي - وتعرض على أسماعهم مناقشات حرة ومهذبة للحياة الجنسية التي هي بالنسبة لنا جميعاً طلمس ولغز ومنطقة حرام.

إن سلامة النمو الانفعالي لشبابنا، وإعادة العافية إلى الوجدانات المريضة في مجتمعنا - ليستمان منا أن نضحي بذلك المضاروف التي تسمى ظناً بالاختلاط وتحرمنا من مغنمه المحققة.

(هذا .. أو الطوفان)

مكتبة الأكلو المصرية، القاهرة، د. ٥ من ص ١٨١ - ١٨٨

محمد علي الكردى

يعد الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥م) من أهم ممثلي الجيل الثاني لفكر النهضة ودعوة التحديث، بعد رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وزينا أقباس من سبق الطهطاوى كالشيخ حسن العطار ومرتضى الزبيدي^(١) أسوة ببناء جيله ومعاصريه الثابتهين كعلي مبارك (١٨٣٢ - ١٨٩٣) وقاسم أمين (١٨٦٣ - ١٩٠٨) على الأقل فيما يخص الفكر العربى فى مصر.

وأمل رؤية محمد عبده الفكرية تعد من أهم الرؤى التى تعمق إلى التجديد وإلى الأخذ بالأسباب المادية والروحانية للنهضة أو التقدم الذى يضعه الشيخ على رأسه قضية التربية، ربما بعد انعكاس الثورة العربية وذلك اقتفاء لأثر أستاذه ومعلمه جمال الدين الأفغانى الذى مازال يهجر كثيراً من المفكرين^(٢). ونحن فى الواقع لا نريد إعادة دراسة حياة وفكر محمد عبده، وإنما كل ما نرغب فيه هو إبراز بعض المفاهيم الجوهرية التى تشكل رؤية الشيخ محمد عبده الفكرية والحضارية والعمل على تحليلها من منظور نقدي خاصة فيما يشهده فيه من حوار سواء أكان سجالياً أو موضوعياً مع «الأخر» الغربى.

نحن هنا نتناول بالتفصيل بعض مفاهيم محمد عبده لأنتميد بذلك الانتقاص من أهميته الريبانية أو الغش من دوره التنويرى وإنما نريد إبراز بعض الحدود التاريخية والاستمولوجية فى الوقت نفسه، التى قد تمتدح فكره وتشكل داخل تصويبه نوعاً من الشد والجذب بين القديم والجديد بحيث يكرن النص التنويرى جديداً فى مضمونه وهدفه ودعواه وغائراً، فى الوقت نفسه، فيما يخص بعض مفاهيمه فى حياث القديم ورؤاه غير الموائمة لحاجات العصر وضرورات التطور.

الشيخ محمد عبده والحوار الحضارى مع الغرب

من الواضح، حينما نقوم بتحليل بعض مفاهيم الدراسة التي افريها الإمام محمد عبده لمخسوع «الإسلام دين العلم والندنية»^(٢) أن أفكار الشيخ فيما يخص على الأقل مفهومي الطبيعة والإنسان لاتبم عن إقامته من تطور العلوم الحديثة في هذا المجال. فهو، في تصوره للطبيعة يفتح إلى تخيلها في هيئة إمار جامد أو كمجرد مطعنة سلبية لانتستطيع التكاثر في حياة الإنسان ولا في طباعه أو ظروف معيشته، وهو لا يناقض في ذلك العلم الأوروبي الحديث لمعصب وإنما أيضا أفكار بن خلدون وتصويراته السابقة لعمره. ذلك أن الإنسان، كما يقول الشيخ، هو «في جميع شكلونه الحياتية عالم صناعه كانه منفصل عن الطبيعة بعيد عن آثارها، حاجته إليها كحاجة العامل لكلة العمل. هذا هو الإنسان في مأكله ومشربه وملبسه ومسكنه». بل إن هذه الطبيعة - وذلك في الوقت نفسه الذي تسود فيه في أوروبا المناهج البوصفية وتزدهر علوم الحياة والأجناس والفيلولوجيا والتأريخات الطبيعية في الأدب الروائي وكلها تبرز دور المؤثرات البيئية والاجتماعية على حياة الإنسان - لا تؤثر في نظر الشيخ، على «طبائع الإنسان وصفاته الفعلية والنفسية»، بل وأكثر من ذلك إذ أن «هواء الولد والمربي ونوع المزاج وفصل الدماغ وتركيب البدن وسائر الفواشي الطبيعية فلا أثر لها في الأعراض النفسية والصفات الروحانية، إلا ما يكتف في الاستعداد والقابلية، على ضعف ذلك الأثر». (٤) وإذا لم يكن للطبيعة التي يكاد يلبسها الشيخ محمد عبده إغناء تاما، أثر على طباع الإنسان وسلوكه فإن الأعمال البدنية للبشر تخضع كذلك، في نظره لسلطان الروح، هذا «السلطان القاهر على البدن».

وليس من شك في أن الشيخ محمد عبده يكرر هنا مفاهيم وثيقة الصلة بفتاياته التراثية، وأمل أهم سمات هذه الرؤية المتعارضة هي النزعة الإربانية (volon tarisme)

والتصور الروحي التجريدي وغياب كل بعد تاريخي موضوعي لحركة الإنسان وتماوره الاجتماعي عبر العصور. فالإنسان، كما يتصوره محمد عبده، الذي قد يكون متأثرا هنا بالفكر المعتزلي، حر وقادر - بالطبع في دائرة المخلوق - ولكنه يعمل في فراغ تام، أو ليس أمامه إلا بدنه وشهوته التي يجب عليه أن يقاومها ويسيطر عليها. والتفسير الروحي - كما نرى - لا يفسر لنا شيئا إذ أننا هنا أمام تعبير ذي دلالة ثقافية نمطية لا يتجاوز في معناه القوى الأخلاقية أو الفضائل التي يجدر بالإنسان المستقيم أن يتطلى بها. أما غياب البعد التاريخي، الذي يشكل «هويته» أساسيا في نظريات عبيد الله الصوري، فلعل يرجع إلى تمارض المنظر التراثي للتاريخ القومي الذي يقوم على الرؤية التفتيشية والأنية للحدثات مع المدهوم القروي الذي يقدم على بناء «لمعطيات التاريخية» شكل انساق ومراحل حضارية معبرة خاصة إبان القرن التاسع عشر الذي يعد عصر للتطورية «والتاريخانية» ولا غرابة فيما نذهب إليه إذ إنه كان محمد عبده قد تأثر بالفكر الغربي، فهو على شاكلة رفاة الطبهاوى وأبناء الطبقة الوسطى، لم يتأثر إلا بفكر التنوير وما نادى به من حرية الفرد واحترام العقل بذلك في إطار ما حدثت مقاصد الشريعة الإسلامية من حرية تمكن الإنسان من تعمير الأرض والتراكم مع سلطة رشيقة تمكنه من تحقيق سماته في ظل العدل واحترام الحقوق الأساسية للفرد فلا تجر على حرياته الشخصية ولا على حقه في التملك والتصرف في أماله، وإن كان ذلك كله يجب أن يخضع لقوانين التوازن الاجتماعي وما يتيح تطور المجتمعات البشرية، وهي الأهداف التي تتطابق في جوهرها مع أهداف الدين الإسلامي.^(٥)

وتبرز هذه الرؤية للتجريدية ذات الذرع الفردي والإرادي في تفسير الشيخ محمد عبده الذي تقع عليه في أول مبحثه

عن الإسلام بين العلم والحادية أى قبل أن يقبل رؤيته ويصطلح مفاهيمه أثر جداله المشهور مع المؤرخ الفرنسى للعديد جابريل هانولوى حيث تراه لا يأتخذ من الاعتقاد عند تعريفه لكل من الحياتين الإسلامية والمسيحية الظروف التاريخية التى انبثقت فى إطارها كل من الرسلانين السماويين كما لا يفرق بين البعد التشريعى والعقائدى فى الدين وبين للوضع السوسولوجى له من حيث ارتباطه بالواقع المعيش والحالة الاقتصادية والاجتماعية والمرحلة التاريخية التى تمر بها الشعوب الإسلامية أو المسيحية. ومن ثم نجده لا يميز فى الإسلام - على الأقل فى البداية - إلا الدعوة إلى القوة وفى المسيحية إلا الدعوة إلى المسألة، وينتهى من هذا التصور النظرى المسبق إلى تقرير أسباب عوامل تقوم فى معظمها على التناقض الفلسفية والمفارقات التاريخية والتلزم ببعض الظواهر المعارضة مغالاً لكل ذلك بكثير من التساؤلات وعبارات الدفعة والتعجب^(١).

إلا أن هذه المقدمات «الاستعمولوجية» ليست عيباً أو نقصاً يحد من قدرة محمد عبده على التفكير للنظري السليم، وإنما هى حدود موضوعية ترتبط أساساً ببيئة الثقافة التراثية التى تشبع بها محمد عبده والتي تفرض عليه أيضاً كرجل دين - وبالرغم من قدرته على كسر طرق جمود الفكر الدينى السائد فى أواخر القرن التاسع عشر - أبعاداً أخلاقية وتربوية وميثاقية ملازمة لطبيعة تكوينه ومحددة لما يمكن أن يقبله من مؤثرات خارجية أو من أفكار مغايرة. كما أن هناك الحدود التاريخية - الاجتماعية التى تفرضها عليه مكانته أو انتمائه الطبقي خاصة فى مجتمع بطى الحركة لم يفلت تماماً من إسار العقائدية الرقيدية التى تمثل العقائدية السائدة للشعب المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر ومن بين شرائحه الطائفة المثلثة التى تمتط وتتعاظم معه (الطوطاوى وعلى مبارك و محمد عبده).

يبد أن فكر محمد عبده يتميز، مع ذلك، بالورقة والقدرة على التنفيذ إلى الأراض الخفية من الخلفيات الكامنة فى طيات الخطاب الإيديولوجى الغربى المعاصر له، وهذا يرجع، كما نعتقد، إلى حنكته وبخبرته السياسية وما سوف تولد إليه هذه الأخيرة من منصات وإلى معرفته بطابع التلوس والفتاحة على الفكر للغاير وعدم ترجمه من عقد الصداقات مع بعض الشخصيات الأوروبية اللاحقة مثل ويلفرد بلنت^(٢) أو اللورد كرومر نفسه. ألا تراه يقول فى أسباب كتابته لسيرته «ولكن عرض لى أن زرت يوماً بعض أصدقائى من الغربيين ممن تنظروا فى الأفق، ويحثوا فى العادات والأخلاق وجابوا لذلك الاقطار، وركبوا الأقطار، وتحشمو مشاق السفر، وحلقوا فى ذلك وتلقوا، وكتبوا فيه ما شاء الله أن يكتبوا، فدار الحديث بيننا عن شئون بعض الأمم الحاضرة، وما يجرى فيها عما أتت إليه حوادثها الماضية .. فذكرت لهم ما عندى فى ذلك وما أقيم عليه رأى من مشاهدات، فى أيامى الخاليات، فزادوا فيما ذكرت شيئاً يستحق أن يذكر ولا ينبغي أن يهمل ويهدى، وزادوا على ذلك أن قالوا: إنهم يطمنون أن يروه منقولاً إلى لغتهم منقولاً فى قولهم بلسانهم»^(٣).

إن ثقافة محمد عبده الأوسمة سوف تبرز من خلال ربه على ما نضرة المؤرخ الفرنسى الشهير جابريل هانولوى (١٨٥٣ - ١٩٤٤) وزير خارجية بلاده من مايو ١٨٩٤ إلى يونيو ١٨٩٨ من تصورات مفروضة حول الإسلام. ولقد وجد محمد عبده فى هذه التصورات، وإن لم تكن موجهة إلى العالم الإسلامى أو العربى، ما استفذه ويعداه إلى تنفيذ آراءه من رأى فيه خصماً لدوداً للإسلام وداعية يعمل على بث روح الكراهية فى نفوس مواطنيه من الفرنسيين ضد المسلمين

الفاشيين لسيطرتهم وعلى استارتهم ضد الإسلام وما يمثله من مبادئ قيم ومثل عليا.

ولقد غاظ محمد عبده برجه خاصى المفاطات التاريخية التى اوروبا هانوتو فى مقالاته من دور الدخيلة الآرية للسيحية وانتصارها للزعم على الدخيلة السامية الإسلامية، وهى تعبيرات أصبحت مستهجنة بعد ذلك لدى المؤرخين الغربيين أنفسهم بعد أن علنت أوروبا من ويلات النازية والآرية، وبزعمهم أصحاب العرق النقى حول الحاجة إلى مجال حيوى يحققون فيه توسعهم الاستعماري أسوة بالدول الاستعمارية الأخرى المهيمنة على معظم مصادر الثروة الطبيعية فى آسيا وإفريقيا وعلى رأسها إنجلترا وفرنسا. كما قدم الدليل على عمق ثقافته التاريخية حينما أبرز كيف كانت أوروبا تعاني عند قيام الدولة الإسلامية فى الثلث الأول من القرن السابع الميلادى من آثار اللزوات الجرمانية التى أعقبت فى القرن الخامس الميلادى انهيار الامبراطورية الرومانية، والتي تلتها غزوات رجال الشمال على سواحل أوروبا وفرنسا فى القرن التاسع وغزو إنجلترا نفسها من قبل الجرمانيين المنقرضين فى القرن الحادى عشر الميلادى.

غير أن التفسير الرئى أو المثالى الذى يقدمه محمد عبده، كرجل دين ملتزم، لوجود المسيحية كعزة إلى المحبة والسلام والزهة فى الحياة يقدمه فى التناقض حينما يحاول فهم الدور العدوانى للعلم الذى قامت به البلاد المسيحية الأوروبية خلال العصر الوسطى، وهو الدور نفسه الذى قامت به هذه الدول خلال حركة التوسع الراسمالي الكبرى خلال القرن التاسع عشر والتي بُدِ الاستعمار وما أدنى إليه من حروب كونيّة - لم يشهدا محمد عبده - آخر مرحلتها كما نظرت لذلك «ريزا لوكسامبورج». ذلك أن جوهر الدين شئ واقعته التاريخي والصنوبرولوجي المتغير شئ آخر. فالتحول

من السالة إلى العنف لا يقيم كما يعتقد محمد عبده على سره، فهم لطيفة الدين للمسيحي، ولا على تقليد شريعة موسى بدلا من اتباع شريعة المسيح وإنما هو نتيجة لتكوين الهوية الأوربية للجماعية^(٩) التى تبنّت بين أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر بنجاح البابوية والكنايس القلتية فى فرض ما سُمى بـ «هدنة الرب» trêve de Dieu وتحويل الحروب الداخلية للتمرة بين الاقطاعيين إلى حملات صليبية مقدسة، وهو ما تمخض عنه «عسكرة المؤسسة الكنسية نفسها، ولعل ذلك يفسح لنا بجلاء من خلال قواعد ولوائح تأسيس جماعة اليسوعيين التى أقامها «أجناس دى لويولا» عام ١٥٣٩ على أساس مفاهيم عسكرية معتبرا نفسه وأتباعه جنودا للمسيح».

ولعل ثقافة محمد عبده التاريخية تبرز بصورة أوضح من خلال نبذة تلاحظ من السخرية والازدراء المذهب عند معالجته لقضية «الثقافة الآرية» التى وضعت هداء، كما يزعم هانوتو، لغزو الثقافة أو الحضارة السامية الداعية إلى «الخنوع» والاستكانة. يقول محمد عبده لخصمه، بعد أن أوضح لنا كيف سهر المسلمون الأوائل عناصر الحضارة «الآرية» من فارسية وهندية ويونانية و جلبته إليهم من فنون وعلم وفلسفة مع عناصر ثقافتهم العربية الأصيلة من علوم لغوية وأدبية وفكرية فى بوتقة واحدة وكيف نقلوا كل ذلك إلى أوروبا عن طريق الأندلس مبهدين فى ذلك للأوربيين الخريق نحو نهضتهم الأولى: «الم يخطئ بباله تلك العظماء التى انفلج بها بطن التاريخ وما كانت عليه أوروبا الآرية من الهمجية، وأن العلم والمدنية لم ينبعا من معيها، وإنما جاءها هذا بمخالطة الأمم السامية كما يعلمه المطلع على تاريخ اليونانيين القدمين وهم إستانة الأوربيين الآخرين كما يزعم مسيو هانوتو»^(١٠).

وإلا أن القضية الجوهرية التي يريد أن يثيرها هانوتو ليست في الواقع مسألة «مقارنة الأديان» ولا المفاضلة بينها وقد يكون اتدفع إلى ذلك عن طريق التبرير وتأثير الكتابات النظرية والفيلولوجية التي ولع بها مفككسوف النصف الثاني من القرن التاسع عشر على شاكلة «أونست ولمان» (١٨٢٣ - ١٨٩٢) ورغبة منه وهو الرجل السيماسي الحثك، في إرضاء جمهرة للمسيحيين الذين يخاطبهم ويرغب في كسب ودهم ولقد حاول محمد عبده مجاراة في ذلك فاجتهد في تفسير قضية التوحيد والتزليل وتبيان تاريخ تطور العقائد الدينية من الوثنية إلى تكمهيد مبدأ الوحدة وتزوية الألهية من التشبيه والارتفاع بها عن عالم الشرك والارتباط للحسي بموجدات الطبيعة. ولعل أجمل ماضي حديثه من التهذيب الحضاري والبدع من المهارات، التي تكثر في أيماننا هذه، مقلته : «إنى أرفع أدبا من أن أظعن في عقائد المسيحية في جريدة، وقد أصرت أن أجادل بالتي هي أحسن» (١١) أقول : إن القضية الجوهرية، التي كانت تزلق هانوتو كرجل سياسي هي قضية الربط العضوي الذي أقامه «الإسلام تاريخيا بين الدين والمجتمع تحت التسمي للشهور الإسلام دين ودولة» وذلك بقدر ماكان هذا التلاحم بين الدين والدولة يشكل عقبة كاداه أمام حكم المستعمرين الأجانب ومحاوالتهم للسيطرة على مقاليد البلاد الإسلامية. وليس من شك في أن معالجة أي قضية لإمكان أن تتم على أساس من إطلاق الأحكام وإنما في ضوء السياق التاريخي الذي تطرح فيه. على هذا النحو نرى كيف يستخدم هانوتو الحكمة المسيحية الفائلة بإعطاء «ماليقصر لقيصر وماله لله» بطريقة مضللة. وكيف يستخدم مثال الكاردينال ريفيليو كرجل دين يزيد السلطة الدينية كنظام للحكم بدلا من الاعتماد على السلطة الدينية بطريقة مراوغة، لأنه ليست هناك أية علاقة بين لقب الكاردينال ووظيفة رجل السياسة أو الوزير الذي يبرر دفة الحكم وهو

وإل القضية الثانية التي أثارت حفيظة محمد عبده ودفعت إلى الرد عليها هي قضية الجبر والاختيار وهي قضية ليست فحسب، ما يمكن أن يتوهم المرء، نظرية أو ميتافيزيقية بحتة إذ أنها ترتبط بهذه الاتهامات التي توجه عادة إلى البلاد الشرقية من إيمان بالقضاء والقدر وبالزسوخ لواقع النظم والاستبداد، أي أن مكار الخلاف هو كيف تفسر حالة التدهور التي وصلت إليها البلاد الإسلامية، وهو مايعاول هانوتو رده بتسغا إلى جوهر العقيدة الإسلامية اعتقادا منه بأن «ديانة المسيح تقرب الإنسان من إلهه وتبني فيه روح «الجلاد والعمل»، وهي الروح التي ورثتها للمسيحية. كما يقول - عن الآرية «هلواسطة»، بينما يقلل الإسلام، في نظره، من شأن الإنسان و«يرفع إلهه عنه في علاء لنهاية له» (١٢). وهذه أفكار يرى فيها محمد عبده بحق مخطئة كثيرا، فالإسلام لم يمار الجبر وإنما حدث الإنسان على التسمي والعمل وأثبت - كما يقول والكسب والاختيار في نحو أربع وستين آية (١٣) وإذا كانت هناك طائفة تعرف بالجبرية في للتاريخ الإسلامي فهي لم تمكث طويلا. وعظب على المسلمين مذهب للتوسط بين الجبر والاختيار (١٤) وهو اختيار قبل به معظم رجال الدين المعتدلين من المسيحيين أيضا مثل «موسيويه» (١٦٢٧ - ١٧٠٤) الشفيط والواعظ للشهور، الذي يذكره محمد عبده، وحتى اتباع القديس «ثوما الاقويي» الذي يظن به محمد عبده عكس ذلك (١٥) ذلك لأنه الاختيار الأنسب بالسياسة للعقلية المدنية المعتدلة. ومع ذلك لاينكر محمد عبده انتشار روح الكسل والتواكل بين المسلمين بأخرة، ولكن ذلك مرده، في رأيه، إلى فساد بعض للتصوفة ومباشره من أوهام وسامس وعقائد فاسدة معظماها - كما يقول سامفرا - من أصل أرى أي هندي فارسي، وهي عقائد قد ذاعت وانتشرت بين المسلمين «بشور الجهل بالوصول بينهم» (١٦).

ليس الكاردينال الوحيد الذي أسندت إليه رئاسة الوزارة في فرنسا إبان العهد الملكي الفرنسي الهاند (١٧).

ولعل للرافعة تبرز أكثر في محاولة ربط هانوتو بين العقيدة الإسلامية كعقيدة، وليس بين سياسة استخدام الدين الذي يعد استخداماً أيديولوجياً بحثاً، وبين تخلف الشعوب الإسلامية. من ثم نراه يقول: «إن إله الجميع واحد، ولا يمكن أن يكون أكثر انعطافاً على الأوروبي منه على الأمريكي، فالشرقي بل أن الشرقيين عموماً، أكثر تمسكاً بعقائدهم من الغربيين، وقد علمنا أن أوروبا هالقت شرقتهم بمراحل، ونرى اليوم امريكاناً زاحم أوروبا وكثيراً ماقاتها في اختراعاتها وفنونها، ولم يكن ذلك لأن الله سبحانه وتعالى أميل إلى الأمريكي منه إلى الأوروبي أو الشرقي، ولكن لأن الأخير (مستعصم) والأول حي، هذا يشتغل مجتهداً، وكلما زادت أرباحه زاد نشاطاً وإقداماً، وذلك يقضى حياته بين القنوط. والياس مستسلماً، ولهذا تقدم الأوروبي وتلخر للشرقي وشقيق أوروبا باهلها ودفعتها إلى الاستعمار في كل صوب، فصادف إبنائها أرضها واسعة وفعوها لاحتراك بها، فغصوا على الأعمال السياسية والاقتصادية فيها»، (٨) نقطة الغالطة الكبرى تتر من هنا في الربط بين الدين والتخلف وهي نقطة تقدم على كثير من الخطأ التاريخي الذي يروج له بعض المتحيزين أو الذين يرون الأمور من زاوية واحدة أو بالأحرى الذين لا يقيمون وزناً للطابع الجنلي والمركب لتاريخ، ذلك أن رجال الدين هم الذين بنوا، في الواقع أوروبا في العصور الوسطى وهم الذين حفظوا بها تراث الاقتمين من يونان ولاتين ونقلوا جزءاً كبيراً من التراث العربي إلى اللاتينية وإن كانت هناك بعض الخلافات التي نشبت بين المؤسسة الكنسية أي من منظور

سلطوي وسياسي بحث، وبين بعض العلماء من أمثال «جاليليو» و «جيوردانو برونو»، فإن ذلك أمر عارض ولا يمنع من كين «جاليليو» و«نيكارت» و«نيوتن» و«لويبنتز» و«كانط» وكل بناء النهضة الفكرية والعلمية الحديثة رجالاً مؤمنين وأكبر أثراً من صفار الفلاسفة على شاكلة «لوك» وحتى «هيبوم» نافيح عن أصحاب «الأصوات العالية» من أمثال «فولتير» أو «فيثرو» وليس معنى ذلك أننا ننكر دور هؤلاء الفلاسفة وإنما نريد أن نبرز خطورة النظرة التجزيئية أو للرؤية الأيديولوجية للتسيطة للتاريخ سواء اكانت من جانبنا أو من جانب الآخر.

إن الخلاف الذي نشب بين الحركة «العلمانية» والسلطة الكنسية في فرنسا بدأ في الواقع بصورة خمنية تقريباً، مع اندلاع ثورة ١٧٨٩، ووجه خاص في الفترة التي أحتم فيها الصراع بين اليقافية وبعادة الجمهورية (نواة الحركة اليسارية فيما بعد) وبين الكليروس (بكان يتربع على قمته رجال من طبقة كبار النبلاء) الذي ربط مصيره تقليدياً، أي منذ حكم الامبراطور «شارلمان» (٧٢٤ - ٨١٤م) بالنظام الملكي. واستمر الخلاف بين المؤسسة الكنسية وبين «جاليليو» الأول الذي استمر في عدائه لها إلى أن عقد مع البابا «بني الصمابع» اتفاق «الكونكورد» (١٨٠١) وهو اتفاق يكرس، في الواقع، نفس للكسب اللبذية التي حققها من قبل لويس الرابع عشر (١٦٣٨ - ١٧١٥) في صراع مع البابوية ومحاولته فك قبضتها عن عملية تعيين الاساقفة داخل فرنسا. إلا أن انهيار امبراطورية نابليون الأول وعودة النظام الملكي بين عامي ١٨١٤ و ١٨١٥ صاحبهما تسلط رقيب لرجال الدين على النظام ومراقبة شبه هيستري على الشخصيات المستولة أو الهامة من قبل ماسمي «بالأبسيس» (La Congégation) السرية. ومن هنا ارتبطت حركة المناوئة الجمهورية والوطنية

بالعداء الشديد لدور الكنيسة المتعاقد مع للنظم الاستبدادية، خاصة وأن المؤسسات الدينية كانت تهيمن على المعاهد التعليمية، وبوجه أكثر استخلافاً منذ قانوني «جيزو» و «فالو» (Falloux) لعام ١٨٥٠ اللذين سمحا للجماعات الدينية وعلى رأسها «أخوان المدارس للمسيحية» و«الفريير» بالسيطرة على التعليم في نصف المدارس الحكومية تدريجياً.

ولقد ازدادت كراهية الجمهوريين للمنظمة الكنسية الفرنسية لتضامها مع النظام الإمبراطوري الاستبدادي الذي فرضه «فانجليون الثالث» (١٨٥٢ - ١٨٧٠) وبخاصة في فترة صعود المد الثوري الاشتراكي بعد عام ١٨٦٠ وتفاقم الآثار السلبية الناجمة عن اندحار الحملة الفرنسية على الكسليك (١٨٦٢ - ١٨٦٧) لدرجة أن الفئات «جامعيات» كان يريد شعاره المعبر «العدو هو الكليروس». لذلك حينما قامت الجمهورية الثالثة عام ١٨٧١، بعد هزيمة جيوش الإمبراطور الفرنسي على أيدي البروسيين واحتلالهم باريس وبعد قمع حركة «كومونة» باريس الثورية الاشتراكية (١٨٧٠) حاول الجمهوريون تثبيت النظام الجمهوري وتمعيمه بكل الوسائل التشريعية للمكنة.

وأمم هذه التشريعات هي قرارات «جول فيري» لعام ١٨٨١ بشأن تنظيم الصريات العامة، وعلى رأسها حرية الصحافة وحرية التجمع النقابي باستثناء جماعات المؤسسات الدينية المناهضة للجمهورية. وبعد «جول فيري» في الواقع أول مفجر لقضية «اللمانية» (Léicité) بمعناها الدقيق في العصر الحديث، وذلك حينما أثار قضية التعليم الأتلي الإلزامي وضروية نشر التعليم الحكومي للننى على حساب التعليم الخاص الذي كان يخضع لهيمنة المنظمات الدينية، وانتهى الأمر به إلى إلغاء قانوني «جيزو» و «فالو» كما

استطاع «فيري» أن يلك أفضية رجال الدين عن التعليم الخاص المتوسط وبوجه خاص جماعة «اليسوعيين».

واشتمت عدة صراع الدولة ضد الجماعات الدينية أثر تقجر أزمة «دريغوس» (١٨٩٩) ومجي حكومة الراديكاليين مع «فالديك روسو» الذي حاول مطاردة كل من حاول، تحت غطاء هذه القضية العمل على تقويض بعامت للنظام الجمهوري. ولقد حاول، على هذا الأساس محاكمة رؤساء التحالف المعادي للسامية ومن بينهم رئيس جماعة «صعود العذراء إلى السماء» (Assomptionnistes) وانتهت السياسة للتشديد لخلقه «أميل كومب» ليس فحسب بإثارة أحداث العنف في كثير من المناطق الباقلة التدين وإنما كذلك إلى للصدام مع البابا المحافظ «بي التاسع» وذلك إلى أن قدم «أوستيفريان» على سبيل التهنية. قانوناً بفصل السلطة الدينية عن السلطة المدنية في ٩ ديسمبر ١٩٠٥، وهو القانون الذي يعد ركيزة مبدأ العلمانية (Léicité) الذي يقوم عليه النظام للجمهورية الفرنسي، إلا أن هذا الاتجاه نحو دعامته النظام التعليمي أي بسط هيمنة الدولة المدنية عليه بغية تنشئة الشباب على امس قومية ووطنية، وارتباطه الوثيق بتطور الحركة الراديكالية للمعبرة سياسياً عن طبقات الطبقات الوسطى من مثقفين يساريين بصغار التجار وطبقة الصناع لا يمنع من كونه مواكباً لانتشار مبادئ العقلانية في أوروبا وإلى فرنسا بطريقة أكثر حدة ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر وأخير نمط للتفكير العلمي والرومسي الذي روج له «أوجست كوتن» وتألفت فيه بعض أفكار عصر التنوير من القرن الثامن عشر مع بعض مفاهيم الداروينية والتطورية (١٩).

وإذا كانت الحركة العلمانية في فرنسا بهذه الخصوصية، كما نرى فإن الرقبت بينها وبين تطور الشرق الإسلامي وتقدمه

أمر بالغ التمسك به إذ أن الهدف الأساسي ليهانوتو وإسياسة معظم الدول الغربية الاستعمارية، وفرنسا بوجه خاص التي كانت تعنى عناية وأهمية بربط استعمارها للبلدان بمحاولة تفريرها هو سلبها عن جذورها التاريخية والثقافية، كما حدث في الجزائر، كما أننا نلاحظ كما لاحظ محمد عبيد نفسه، استخدام أوروبا نفسها للدين من خلال البعثات التبشيرية والإرساليات والجمعيات الدينية في إبعاد الشعوب إلى قبول سلطانها عند ستوح الفرص لسوقه إليها وتهيكلة نفوس الأمم لاحتلال ما ينقض به ذلك السلطان مستوى انظلمهم، وفي فتح الخافق التي لا يستطيع السلاح وحده أن يفتحها....» (٢٠).

وليس من شك في أن الربط الذي يقيمها الشيخ محمد عبيد بين الدين الإسلامي والمجتمع للدني لا يتجاوز - كما يقول البياوحي : «سلطة الموطعة الحسنة والدعوة إلى الخير والتفكير من الشر» - حتى وإن كان يقوم ضمناً على رؤية ترحيفية للمكون (٢١). بمعنى آخر أن هذا الربط لا يقوم قط على فرض سلطة دينية مباشرة على نظم الحكم وإنما يتلصص بهت نوع من الرقابة الأبوية والروحانية شديدة الصلة بما نسميه حالياً بالوعي السياسي أو الوطني على أجهزة الدولة التنفيذية وعلى مدى التزامها بتحقيق السياسة العامة التي ارتضاها الشعب حين قبل من طريق الانتخاب واختيار المؤسسات التشريعية المثلثة، أن يوكل إليها مهام تنفيذها فالإسلام - كما يقول محمد عبيد - لم يظهر مروجياً مجرداً ولا جسدياً جامداً، بل إنساني وسطاً بين ذلك أخذاً من كل القبولين بتوصيب، فتوفر له من ملازمة الفطرة البشرية مالم يتوفر لغيره، ولذلك سعى نفسه دين الفطرة، وعرف له ذلك خصومه اليوم وعدوه المدرسة الأولى التي يرقى فيه البرابرة على سلم المدنية، ثم لم

يكن من أصوله «أن يدع ما لقيصر لقيصر، بل كان من شأنه أن يحاسب قيصر على ماله ويأخذ على يده في عمله» (٢٢).

ولعل هذا الذم الممن لطبيعة العلاقة بين السلطة الدينية والسلطة المدنية في الإسلام هو الذي يدفع الشيخ محمد عبيد إلى التسليم بمقولة «يهانوتو» بأن تقدم الدول الأوروبية ما قام إلا بعد الفصل بين السلطتين، وذلك بقدر ما يرى أن أسوأ صورة لهذه العلاقة قد تجسدت في سياسة البابوية التقليدية التي حاولت دوماً الجمع بين السلطتين الدينية والمدنية والتدخل في الشؤون الداخلية للبلدان الأوروبية وهو ما جر عليها ويلات الحروب كما جر على إيطاليا ويلات التمزق والتعرض للفرز والاحتلال من جاراتها الساعية إلى التوسع كفرنسا والنمسا، بيد أن الجمع بين السلطتين لم يعرفه الإسلام قط بهذه الطريقة، فالخليفة أو الحاكم ليس له إلا سلطة تدبير السياسة الداخلية والخارجية كما يقول، ولا علاقة له بالسلطة القضائية أو التشريعية. ويضرب محمد عبيد أمثلة عديدة على هذه «السماحة» أو «المرونة» فيشير إلى وجود قوانين مدنية في قلب الدولة العثمانية وإلى اشتراك المسيحيين كأعضاء في محاكمها خاصة حينما تخص المنازعات المثل الأخرى التي ترميها ويشير كذلك إلى المحاكم الأممية والمختلطة في مصر. ومع ذلك فإن السلطة المدنية في هذه لحالات الكثيرة، كما يقول محمد عبيد: «لم يظهر نقعها في صلاح حال المسلمين بل كان الأمر معكوساً فإن أمراء السابقين لو اعتبروا أنفسهم أمراء الدين لما استطاعوا المجاهرة بمخالفتها في ارتكاب المظالم والمخالفة في وضع المخارم والمبالغة في التجبير الذي جر الويل على بلاد المسلمين وأعدمها أعز شيء كان لديها وهو الاستقلال» (٢٣).

إن التقدم كما يفهمه إذن محمد عبيده ليس ملازماً بالضرورة لعملية الفصل بين السلطة الدينية والسلطة المدنية وإن كان هذا الفصل قد نجح متأخراً، في أوروبا وكان عاملاً دافعاً في تقدمها الذاتي. غير أن هذا الفصل نفسه لا يحدث به حينما تلعب الدول الأوروبية نفسها، وعلى رأسها فرنسا، دور الحامي للأقليات الدينية والعرقية في الشرق وهي في الواقع، كما أبرز ذلك الكاتب البهائي للتصنيف *جورج فورم* (٢٤)، لم تنقل إليه لمسب مقامهما عن الدولة المدنية التي يعد النموذج اليكافالي أسوأ صورة لها (رؤى النموذج الذي طبقه محمد على بالسليقة) وإنما كذلك مشاكلها الدينية والعرقية التي تخلصت منها خلال القرن التاسع عشر وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية على حساب الدول العربية وذلك بدءاً من زرع بذور الفتنة الملائكية إلى إقامة الدولة للصهيونية على أرض فلسطين.

ذلك أن نشأة الدولة الحديثة في أوروبا كانت نتيجة لتطور حتمي بطى ومحصلة لصراعات تاريخية مبررة تم حسم الصراع فيها لصالح الطبقات البرجوازية التي استطاعت أن تقيد من جهة، من النمو الهائل لحركة التبادل التجاري وتفق المعادن النفيسة من العالم الجديد، ومن جهة أخرى من تعاضلها الاستراتيجي مع السلطة الملكية لاستعبدة في صراعهما المشترك خد طبقات الإقطاع. ومن ثم كان من الطبيعي أن تتهاور التكتيكية الإقطاعية - للسياسية السائدة في العصور الوسطى لتحل محلها دولة «مدنية» في سياساتها الواقعية، وإن لم تتخل عن استخدام الدين كوظيفة ملائمة لتحقيق أغراضها خاصة في الهيمنة على الطبقات الشعبية التي كانت تُعد بما تلقاه من ضرائب وديما تفرقه من أيد عاملة رخيصة تم استخدامها عن طريق السخرة في بناء الهياكل الأساسية للدولة من طرق وكبار، للورد الأساسي للخرانة

العامة والاتفاق على القصور الملكية وعلى الحروب الخارجية. ويبدو تغير وظيفة الدين المسيحي وأخذاً في فرنسا بعد نجاح الملك لويس الرابع عشر في وضع حد للجدل اللامؤاتي المتجهم الذين ساد النصف الأول من عصره بين «اليسوعيين» نداء حرية الإرادة وبين «الجانسينيست» (Jansénistes) الذي يشبهن فرقة «الجبرية» في تاريخنا الإسلامي، وهو الأمر الذي نقل الدين من مستوى الجدل الميتافيزيقي المواقف للرؤية السكونية المطلقة إلى الكون إلى مستوى «الوظيفية الاجتماعية» التي تتوافق مع الرؤية الحديثة أو العصرية خاصة في مجتمعات بدأت تعرف قوانين النماء وضرورات التقدم المادي عن طريق تراكم رأس المال ولا يعتقد في هذا الشأن بالدور الباهت الذي لعبه الجدل الديني بلغرض في عصر التنوير أو في عصر انتشال العلم وإبرازاته عن عقلية وضعية. ذلك لأن مناقشة للأغصان الميتافيزيقية أو اللاؤاتية لم تعد لهم هامة المثقفين وانصرفت على الأغلب، في مجال التخصص الفلسفي أو اللاؤاتي.

يمكن القول إذن بأن محمد عبيده ليس مناقضاً لنفسه حينما ينادي بإصلاح المجتمع والإقامة من التقدم الغربي الحديث، وحينما لا يميل في الوقت نفسه مبدأ الربط بين مبدأ الفصل بين السلطتين المدنية والدينية، ذلك أن وظيفة الدين الإسلامي، إذ أُحسن فهمها، لا تتلائم تاريخياً مع وظيفة الدين المسيحي في الغرب. فالإسلام في الواقع - وهذه حقيقة يسلم بها الغربي قبل الشرقي - لم يعرف الاضطهاد الديني ولا العرقي إن بقي تاريخه الطويل وإن أُثيرت فيه بعض الفتن الطائفية بخبرة فهي لم تُؤدَّ إلا في ظل التدخل الغربي أو الاحتلال الأجنبي وإسقاطاً، كما قلنا لشكك الدلالية على الدول العربية والإسلامية. ولم يتكبد محمد عبيده الجادة

حين قال : « فاما المصريون فلا شيء عندهم يدل على عدم الثقة بالاوربيين وبالمسيحيين العثمانيين، فإنهم يشاركون في العمل مواطنيهم من الاقباط في جميع مصالح الحكومة، ماعدا المحاكم الشرعية الخاصة بالمسلمين، وهم معهم على غاية التوافق خصوصا اهل الاخلاص وسلامة النية منهم، ولكل من الفريقين اصديقاء واحبة من الفريق الآخر ثم شأنهم هو ذلك الشأن مع سائر الطوائف المسيحية إلا من ظهر منهم بالتعصب الباردة للدين واذاهم في دينهم أو في منافعهم الخاصة بهم لا لشيء سوى التعصب الأعمى... » (٢٥) .

ولا يكتفى محمد عبيد بهضرب هذا المثال للتحارب بين المسلمين والمسيحيين فيشير إلى إرسال كثير من وجهاء المصريين - وهي عادة جد منتشرة في أيامنا هذه - أروانهم إلى المدارس الأجنبية بالرغم مما يقدم عليه بعض الأوربيين والأمريكيين من تحريض شباب هذه المدارس على المروق من دينهم والهجرة إلى بلادهم، كما يشير إلى استخدام المسيحيين في إدارة الدولة ومحاكمها وحصولهم على الرتب والقباشين والامتيازات والمنافع ربما أكثر مما يتاله المسلمون أنفسهم. ثم إن بالقضية ليست تعصبا أو انعدام ثقة وإنما هي قضية صراع بين الدول، والدليل على ذلك - كما يقول محمد عبيد : « أن سياسة الدولة العثمانية مع الدول الأوربية ليست بسياسة دينية ولم تكن قط دينية من يوم نشأتها إلى اليوم وإنما كانت في سابق الأيام دولة فتح وغلبة، وفي آخرياتها دولة سياسة ومداخلة ولا دخل للدين في شيء من معاملاتها مع الأمم الأوربية... » (٢٦) .

محمد عبيد مدرك إذن تماما للفرق بين الدين في جوفه وبين قضية استخدام وتوظيف ايديولوجيا وسياسيا، ولعل حاجتنا حاليا إلى عقلية مستنيرة، مثل عقلية محمد عبيد ماسة وملحة، فهي عقلية متفتحة تقبل الحوار والاختلاف، وتترك أن حركة التاريخ هي محصلة علاقات القوة، وأنه ليس بالامنيات وحدها ولا بالتعصب الأعمى أو ترديد العبارات للشخنة تستطيع الأمة المصرية أو الإسلامية تغيير واقعها للتدنى واللحاق ببركب التقدم والتحضر. إنه لتدخل حقا حينما نتابع تفسير محمد عبيد لاصول الإسلام، فهو لا يكتف عن تأكيد دور العقل لتحقيق الإيمان، بل يذهب إلى حد «تقديم العقل على فاضل الشرع عند التعارض» كما أنه يؤكد في الأصل الثالث مبدأ «البعد عن التكفير» والتكثير هو لغة زمننا وسلاح التخلف الفكرى الذى يلوذ بالدموة إلى العنف - وهو سلوك ربه الفعل والانفعال - بدلا من مقارعة الحجة بالحجة واللجوء إلى الإقناع والحوار الديمقراطي. وينفخ محمد عبيد أن يكون عند المسلمين نظام «ثيوقراطى» على الطريقة الغربية، وهو النظام الفاسد الذى أدى إلى ضروية فصل السلطة الدينية عن السلطة لدنية في أوروبا. أما في الإسلام، كما يقول الشيخ، فليس هناك : «سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر وهي سلطة خولها الله لأئمة المسلمين يقررها بها أئمة اعلاهم، كما خولها لا علاهم يتناول بها من أئمتهم» (٢٧) . أى بعبارة أخرى، الدعوة إلى ما نسميه حاليا النظام الديمقراطي الذى يكتل لجميع افراد الأمة على اختلاف معتقداتهم ومذاهبهم حقوقهم الدستورية والبلطية كاملة.

الهوامش

- (١) انظر دراسة بيتر جران : الجذور الإسلامية للرأسمالية . مضمون ١٧٦٠ - ١٨٤٠ . دار الفكر للنشر والانتشاع ، القاهرة ١٩٩٣ (ترجمة).
- (٢) يذهب غالي شكري إلى درجة وصف جمال الدين الأفغاني بالإنحداد والمادية ، ثم بالرجعية ، وهي أحكام لا تتسم بالترابط والاتساق . انظر د / غالي شكري : النهضة والسقوط في الفكر للمصري الحديث الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ١٦٦ - ١٦٨ .
- (٣) نعتمد على نسخة كتاب سينا (١) السياسي : الشيخ محمد عبيد «الإسلام دين العلم والمدينة» مع دراسة الدكتور عاطف العراقي ، سينا للنشر ، ١٩٨٧ .
- يحل الدكتور عاطف العراقي بصد تجديد محمد عبيد للفكر العربي والإسلامي «إن النظرة التجديدية لا تقبل على رفض التراث جملة وتلصيحاً ، ولا تقدم أيضاً على التراث عند التراث كما هو بين بل أي محاولة لتأويله وتطويره بل أن للنظرة التجديدية بعد معبرة عن الثورة من داخل التراث نفسه ، إنها إعادة وبناء التراث وبعثه يكون متكاملاً مع العصر الذي تعيش فيه » ص ١١ .
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٤٩ - ٥٠ من فصل «الدين والمتدينون - الدين وشع إليه»..
- (٥) محمد عبيد والسلطة الدينية الحديثة في مصر الدكتور خليل الجازي في كتاب : المعرفة والسلطة . مساهمات نظرية وتطبيقية ، معهد الأمام العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٣٦ .
- (٦) بعد أن يعرف الشيخ محمد عبيد البنية الإسلامية بأنها تقوم على «طلب الغلبة والخشوع» والمسيحية على «السلالة وترك أموال السلاطين للسلطان» يأخذ في التماثل والتعجب من العلاقة المعكوسة الموجودة بين مذهب إليه الديانة المسيحية وحال أهلها (يقصد الغريبيين) من طلب الغلبة والهيمنة والغلب في الاختراعات العربية وبين سائرهم جوهر الإسلام (الثقة) وبين ما آل إليه حال المسلمين من ضعف وتقهقر .. ثم يستنبط من ذلك أن أسباب تدهور المسلمين هي انتشار البدع والبعد عن الأصل وانتشار فكرة الجبر وتأثير الزنانية في القرنين الثالث والرابع الهجريين والأماهير المكتوبة التي علقت على تشييب الهمم . انظر «الإسلام دين العلم والمدينة» النسخة المذكورة ص ٥٤ - ٥٤ .
- (٧) مذكرات الإمام محمد عبيد - سيرة ذاتية . (عرض وتحقيق وتعليق طاهر الخناصري) كتاب الهلال للقاهرة ١٩٩٣ ص ٧٥ .
- (٨) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .
- (٩) ترماس ماسنالك : الإسلام وخلق الهوية الأوربية . (ترجمة بشير الصباغ) دار الفيلد الإسكندرية ١٩٩٥ ص ٨ - ١١ .
- (١٠) محمد عبيد الإسلام دين العلم والمدينة ، ص ٨٥ .
- (١١) المرجع نفسه ، ص ٦٢ .
- (١٢) المرجع نفسه ، ص ٨٩ .
- (١٣) المرجع نفسه ، ص ٩٠ .
- (١٤) على العكس من ذلك لقد اتهم دوماً اللاويين « بالتأثير بالرشدية والأرسطية على حساب جوهر الدين المسيحي ، وكان جرحهم للدين دوماً هو إقامة نوع من التوازن بين العقل والإيمان والدين والفلسفة بل وينتهي «التيين جيلسون» أنه كان يعطي الأفضلية في حالة الاختيار ، للعلم

على الإيمان. انظر ص ٥٢٥ من كتاب ديبلسون عن فلسفة العمود الإسلامي:
Etienne Gilson, La Philosophie au Moyen Age Payot, 1962, pp. 525 -549

(١٥) محمد عبيد، الإسلام بين العلم والمدينة ص ٩٠ .

(١٦) المرجع نفسه ص ٩٥ .

(١٧) بالرغم من أن الكاردينال «ديشليو» رجل دين وشغل منصب أسقف منطقة «ليسون» عام ١٦٠٦ ، إلا أنه حينما رأس المجلس الملكي عام ١٦٤٢ لم يكن ليحل قضايا الكنيسة وإنما كرجل سياسة استطاع أن يقنع على تدمير كبار الزعماء، وأن يسترد منطقة «لاروشيل» المحصنة من أيدي الحزب البروتستانتي لما يمثله من خطر على طريق الثلاث عشر». ولقد تلاه في حكم المجلس الكاردينال «سازاران» الإيطالي الأصل. ومن أشهر الوزراء الكاردينالات في القرن الثامن عشر ديورا و«لوري» هذا بالإضافة إلى وزير المالية «تيريه» وهو أيضا من رجال الدين.

(١٨) محمد عبيد، الإسلام بين العلم والمدينة، ص ٧٧

(١٩) Histoire de France (Les Temps Nouveaux de 1852 à nos Jour), Sous la direction de George Duby - La-rousse, 1989, pp. 154 - 158, 170 - 173 .

(٢٠) محمد عبيد، الإسلام بين العلم والمدينة ص ٩٠ .

(٢١) د. / حليم البازجي، المرجع المذكور ص ٣٩ .

(٢٢) محمد عبيد، المرجع المذكور ص ١٠٣ .

(٢٣) محمد عبيد المرجع المذكور، ص ١١٠ .

(٢٤) هذه هي الفكرة الأساسية التي يناقشها الاقتصادي وعالم الاجتماع اللبناني «جورج قوروم» في كتابه :

Georges Corm, L, Europe et L, Orient. Paris, Ed. La Déc ouvert, 1989.

(٢٥) محمد عبيد المرجع المذكور، ص ١١١ .

(٢٦) محمد عبيد المرجع المذكور ص ١١٣ .

(٢٧) محمد عبيد المرجع المذكور، ص ١١٣ .

يكاد يتفق أهل النظر من الاتجاهات كافة على أننا نعيش أزمة روحية ملموسة؛ فثأرها ظاهرة في سلوكنا الشخصي والعام، وأعراضها ماثلة في شتى مظاهر حياتنا؛ ولكن أهل النظر هؤلاء يختلفون اختلافاً بيناً حين يبحثون على هذه الأزمة الروحية وأسبابها القريبة والبعيدة، كما يختلفون في تشخيصها، فمنهم من يرى أنها أزمة قيم لا نستطيع أن نبحثها إلا على أرض الأخلاق وما يتصل بها من علوم إنسانية، ومن خلال مناهج علمية تحلل الظواهر لتقف على أسبابها في الواقع حتى نستطيع أن نقترح الحلول، غير أن هناك - في المقابل - من يرى أن الأخلاق تعود في النهاية إلى مصدر إلهي، وفي هذه الحالة يستحيل أن يكون هناك حل إلا على أرض الدين.

ولعل هذا الرأي الأخير هو الذي أخذ يشيع في العقدين الأخيرين حتى بين أوساط المتعلمين أنفسهم، فاصبنا نرى في خطابنا اليومي خلطاً شنيعاً بين لغة الدين من جهة، ولغة كل من العلم والأخلاق والفن من جهة أخرى.

ولا شك في أننا الآن أحوج ما نكون إلى حصر كل لغة من هذه اللغات في مجالها، إذا أردنا أن ننجو من هذا التخلط الذي اضطربت فيه المعايير وشاعت الرؤى وتطرف السلوك؛ وإذا كانت لغة الأخلاق قد قطعت الآن شوطاً بعيداً في اتجاه التحرر من اللغة المعيارية المثالية؛ فإننا لا يجب أن نعود القهقري لكي نخلط بين الحرام والحلال من جهة، والشر والخير من جهة أخرى، ويجب أن ننتبه إلى أن قيمة القداسة التي تنتمي إلى المجال الديني، لا يجب أن تتوحد بقيمة الخير التي تنتمي إلى مجال السلوك الإنساني، إلا إذا أردنا أن نخلط بين ما هو إلهي وما هو إنساني.

لغة الدين ... ولغة الأخلاق

وليس في الدعوة إلى هذا الفصل بين القيمتين أى إقلال لأى منهما، فقيمة (القداسة) قيمة مركزية فى حياتنا لأنها تلبي حاجة أساسية فى حياتنا الروحية، وقيمة (الخير) قيمة مركزية كذلك، لأنها تنظم سلوكنا إزاء الآخرين وتحكمه، على النحو الذى تحكم به قيمة القداسة علاقتنا بالله.

ولعل التفرقة بين القيمتين لا تكتمل إلا إذا فحصنا اللغة الخاصة بكل منهما، لكى نكتشف فى النهاية أن اللغة الدينية لا سبيل إلى تحققها إلى من خلال الرموز، بينما تقوم اللغة فى الأخلاق على دعائم من الواقع الإنسانى المتغير، فإذا صبح أن تكون قيمة القداسة قيمة مطلقة، فإنه يصح أيضا أن تكون القيم الخلقية نسبية تخضع لاختلاف العادات باختلاف المكان والزمان، ويصدق ذلك، على الأبعاد الحسية والانتفاعية فى التجربة الدينية، وهذا هو ما سنحاول توضيحه فى الصفحات التالية.

لغة الإحساس:

وقف المفكر الإنجليزى المعاصر «جلبسرت رايلى G.Ryle» عند مصطلح (الإحساس Feeling) وحلله ليستخلص دلالاته المختلفة، فوصل إلى حصر سبع دلالات لهذا المصطلح تبدأ من استخدامه الخارج فى الحياة اليومية ثم تتدرج إلى الاستعمال الخاص بالإدراك الحسى Perceptual حتى تصل إلى المستوى الخامس الذى تدور فيه الفوارق بين العناصر الجسدية والعناصر الذهنية فى الإحساس، ثم نصل فى المستوى السادس إلى الإحساس بمعنى التضمين والحنس والاستنتاج كان تستدل من لغة شخص ما وسلوكه على أنه مريض عقليا

مثلا، أو كان نحس بأن هناك تهاوتا فى برهان أو حجة، أو أى شيء من هذا القبيل، وفى المستوى السابع والأخير الذى يزعم فيه «رايسل» أنه خاص باللفة الإنجليزية وحدها يقترب الإحساس بالفعل ويعبر من حالة من المفارقة تجسدها بعض الإحساسات التى تتأب الإنسان فى مواقف الحياة المختلفة كان يحس مثلا بأنه يريد أن يضطك فى جنازة . نخلص من ذلك إلى أن هناك جانباً حسياً لا خلاف حوله يدخل فى تكوين أية تجربة مهما كان نوعها، وإلى أن هذا الجانب الحسى لا يقترب بالضرورة بالمعنى المباشر لمصطلح الإحساس -Sensation، وإلى أن عملية الإدراك الحسى بهذا المعنى العام أو الموسع تعتمد بين ما تعتمد على وسائل رمزية هى التى أسماها «جوزيا رويس Royce» نظائر التجربة Analogies التى تميز بين الجانب الذاتى والموضوعى فى عملية الإدراك. وعلى هذا النحو يمكن للإحساس أن يمتد ليشتمل على مدركات غير حسية مثلما يحدث فى تجربة الإحساس بالزمان والمكان بوصفهما مقولاتين مطلقتين أو بوصفهما خبرات زمانية ومكانية جزئية أو خاصة.

وهنا لابد من وقفة نشير فيها إلى دور الفيلسوف «إيمانويل كانط» فى توسيع معنى التجربة وبمفها فى اتجاه الاشتغال على مضامين روحية وعقلية خاصة حينما أفسح مكاناً للعالم ما وراء التجربة، أى عالم الأشياء فى ذاتها فأصبح من المشروع أن يتطلع البعض إلى تجربة هذا العالم: إلى تجربة ما وراء التجربة. وسنرى أن هذا البعض لم يكن يتكون فى معظمه إلا من أصحاب التجارب الدينية من جهة والفنانين من جهة أخرى، وما يقع بين هاتين الطائفتين أو على حدودهما

المشتركة من متصوفة يضعون رجلا على أرض الدين والأخرى على أرض الفن.

وهنا نصل إلى فهم للتجربة يضم بين يفتيه كل الاختلافات الجزئية بين هذه الأنواع من التجارب ويوحدها تحت مفهوم عام عن التجربة للشاملة Com-prehensive كما شرحه جونسون A.H. Johnson بأنه المفهوم الذي يعي فيه الإنسان موقف الآخرين باعتبارهم داخلين معه في هذه التجربة أو مشتركين معه فيها على اعتبار أن التجربة الشاملة ليست سوى مستوى واحد من مستويات التجربة وأنواعها عند جونسون.

إن لغة الإحساس في التجربة أيا كان نوعها تشكل عند جونسون من وحدات تشتمل على الرمز والعلاقة معاً، وما يهنا هنا هو الجانب الخاص بلغة الرمز في التجربة. ويفرق جونسون بين المعنى Primary Meaning والمعنى الترابي Associated فيها، وهذا المعنى الأخير هو الذي ينشأ عند الانتقال من إدراك الأشياء الحسية مباشرة إلى إدراك العلاقات بينها والصور التي تشيرها، ويدين هذا الربط الرمزي Symbol's Linkage، يستحيل أن تنشأ العلاقة بين الموضوعات الحسية وصورها في الخيلة فضلاً عما تشيرها فينا من انفعالات. وربما كان هذا الربط بين الإدراك الحسي والرمز، قريباً مما أشارت إليه سوزان لانجر عن المنطوقات الرمزية ونورها في عملية الإدراك الحسي.

لغة الانفعال:

يحيلنا الجانب الانفعالي في التجربة إلى خبرات المتصفين وبعض الفنانين الذين يعتمدون في إبداعاتهم على العناصر الإلهامية والمشاعر الفياضة، ولعلنا الآن

في موضع يسمح لنا بالمقارنة بين هذين الاتجاهين والمفاضلة بينهما ولكننا معنيين أكثر بما يثيره الانفعال من تجارب روحية، وما يقرن به من تعبير رمزي.

ونستطيع في التجارب الدينية التي تحركها بواعث عاطفية وانفعالات غامضة مصحوبة تصطرع في النفس حتى تجد لها متنفساً، أن نلمع قلق الإبداع وصراع الانفعالات في نفس الفنان لحظة الإبداع، ونحس بأن هناك صلة قوية تجمع بين العاطفتين الدينية والجمالية، وإن كنا نحسها دون أن نستطيع القبض عليها ووضعها على مائدة البحث.

وإذا ما تأملنا هذه التجارب العاطفية الروحية الكبيرة وجدنا أنها تتميز بمشاعر متضاربة غامضة لا تصلح للغة العادية للتعبير عنها، ولذلك كانت لغة الرمز هي أنسب اللغات للتعبير عن هذه التجارب الروحية العميقة بشقيها الدنيى والفنى. فعندما أحس مثلاً رامانا كرشنا R.Krishna بفكرة تسيطر على ذهنه وتأخذ بمجامع قلبه مثل فكرة وحدة الأيان، فإنه لم يستطع أن يعبر عن هذه الفكرة ولا عن حماسته العاطفية البالغة لها إلا بقصة رمزية يروي فيها كيف التقى - بعد غيبة ظنه الناس فيها قد مات - بالاله كالي Kali ويعيسى للسبح رويدا Budha ومحمد. ولعلنا هنا بحيث نصنع هذه القصة، ولعلنا أيضاً بحيث نكتبها، فلم يرد بكرشنا، من ورائها إلا أن يتخذ من عيسى ومحمد وكالي، ومن لقاءهم بهم، نوعاً من التصوير الرمزي يعبر عن الفكرة الجياشة التي امتلأت بها روحه ألا وهي لفكرة وحدة الأيان. وإلى تراث كرشنا كثير من هذا القصص الرمزي، كما أنه يتوقف مراراً، لا عند المشاعر الدينية فحسب بل أيضاً عند الرموز التي تجسدها، فمن كلماته الدالة في هذا المقام

قوله: «إن احترامنا للشعور يجب ألا يقلل من احترامنا للرمز».

نحن إنن في هذه التجارب العاطفية بالذات أمام طرقى علاقة: الذات بوصفها مصدر الانفعال وميدانه من جهة، والمقدس أو الغيبي أو المطلق بوصفه موضوع ذلك الانفعال والباحث عليه. وينشأ الرمز عند نقطة الالتقاء بين هذين الطرفين فى تجربة خاصة وحميمة، ونكاد نذهب إلى أقصى مدى فنقول: تجربة فردية.

وفى هذه التجربة الفردية الحميمة تكون هناك اشياء لا يمكن أن نتنقل إليها إلا عن طريق الرمز، كما أن هناك أفكاراً أخرى لا نستطيع أن نستقبلها إلا بطريقة رمزية. ولهذا يوصف الرمز عند بعض الباحثين بأنه كيان شبه غيبي Quasi - Numinous فهو يلعب دوراً كبيراً فى كل من الخبرة الدينية والخبرة الجمالية، مثلاً فى تجربة تلقى الشعر وتذوق الأعمال الفنية والأدبية الأخرى، وهذا ما يضامق الفلاسفة التحليليين الذين لا يعترفون إلا بالثمر السهل المباشر والعبارات الواضحة الدالة، ويتسألون باستنكار إزاء أية لغة رمزية: لماذا لا نسمى الجرفه مجرفة؟

ويجب على هذا التساؤل الفيلسوف الدينى «بول تيليش» فيردد على نفسه أولاً تساؤل لفلاسفة التحليل فى صيغة مناسبة: ما الذى يجعلنا نستعيز عن الرموز إليه بالرمز بدلا من اللجوء إليه مباشرة؟

ويجب «تيليش»: هنا تأتى الوظيفة الأخرى للرمز - كان تيليش قد أشار إلى الوظيفة التمثيلية من قبل - وهى أنه يكشف مستويات أخرى من الواقع كانت ستظل

خبيئة لولا الرمز. وكان من المستحيل بدون إدراكها بأية طريقة أخرى، فكل رمز يكشف عن مستوى من الواقع بحيث أن أية لغة غير رمزية لا تكون ملائمة له. وهذا هو ما قصده فيلسوف دينى آخر هو «برايس» بقوله: إن ترجمة الرموز مستحيلة سواء فى الشعر والفن أو الأشكال الأخرى للتجربة الدينية. ويشرح «تيليش» وظيفة الرمز لا فى التجربة الدينية وحدها ولكن فى التجربة الجمالية أيضا، فبىر أننا كلما حاولنا الإفاله فى معنى الرمز أزداد وعينا بأن الفن هو الذى تكون وظيفته كشف مستويات الواقع، وفى الشعر وفى الفنون المرتبة Visual Arts، وفى الموسيقى تتكشف مستويات الواقع بشكل لا يمكن أن تتكشف فيه بأية طريقة أخرى. وهذا هو الذى جعل «تيليش» لا يؤمن بتلخيص القصيدة فى أفكار واختصارها فى مضامين فلسفية، فهذا عنده مما لا يستطيع عمله، لأن اللغة الفلسفية أو العلمية لا تنقل Mediate الشيء، نفسه الذى يتم نقله بلغة شعرية حقيقة غير مشوبة بأية لغة أخرى.

هذه شهادة فيلسوف دين يجب ألا نجعلها تعضى بدون أن نتخذ منها دليلا دافعا على أن وحدة اللغة الرمزية فى كل من الدين والفن هى أمر ثابت ومعروف ولا يقول به معشر الشعراء فقط وغيرهم من الفنانين. فهؤلاء هم صفوف المتألمين فى قضايا الدين الفلسفية، ومن وجهة نظر الدين ذاتها، يعترفون بوحدة لغة الدين والفن. ووحدة اللغة هنا ليست سوى أمارة على وحدة المضمون العاطفى فى التجريبتين الدينية والجمالية.

هناك إنن وظيفتان للرموز فى التجربة الدينية: الوظيفة الأولى هى الوظيفة التمثيلية Representative التى يمثل الرمز فيها شيئا ما غيره على رأى «تيليش»

وفي هذا الاستعمال يكون هناك طرفان واضحيان رمز ورموز إليه. غير أن الرموز إليه لا يكون واضحا دائما وخاصة عندما يكون ملتبسا بخلط من العواطف والمشاعر التي تتراجع أمامها الأفكار ويعني أصبح تدرب فيها وتحمل فيصير تحديدها والكشف عنها أمرا فوق حدود الوظيفة التمثيلية للرمز.

في حالة كهذه ننتقل إلى مستوى آخر من الكثافة الرمزية هو المستوى الذي ربطه «تيليش» بوظيفة كشف مستويات الواقع العميقة وناط بها الرموز في الشعر والفنون المزيّنة والموسيقى. وهو يضيف إلى ذلك أن كشف مستويات الواقع عن طريق الرمز يقتضي أن تتكشف أيضا مستويات الروح أو مستويات حياتنا الباطنية Interior. فوظيفة الكشف التي يقوم بها الرمز، هي وظيفة ذات شقين يتمثل أحدهما في كشف الواقع في مستوياته العميقة، والشق الثاني في كشف الروح في مستوياتها الخاصة. ولهذا أصبح من المستحيل عند «تيليش» استبدال الرموز برموز غيرها، فكل رمز له وظيفة خاصة هي تلك الوظيفة بالذات ولا يسد فيها أي رمز أقل مواءمة أو أكثر.

وعني ذلك أن الوظيفة الكشفية للرمز تقيم وحدة لا سبيل إلى فصم عراها بين الرمز والرموز إليه، بحيث يصبح أن نقول إن العلاقة بين الاثنين تصبح علاقة هوية Identity وليست علاقة تمثيل كما في الوظيفة التمثيلية. ولكي نوضح هذا المعنى نقول إن عيسى المسيح مثلا كان يرمز إليه بحمل Lamb في كثير من الأيقونات Icons. وكان الحمل أكثر الرموز استعمالا في الفن المسيحي تطبيقا لما جاء في سفر يوحنا: (وفي الغد نطرح يوحنا يسوع مقبلا إليه فقال هو ذا حمل الله الذي يرفع خطية

العالم) إن هذه العلاقة التي يكون فيها المسيح رموزا إليه ليست هي المستوى الوحيد من الرمزية الدينية، هي فقط المستوى الأول والبسيط من مستويات وظيفة الرمز، فنحن هنا أمام الوظيفة التمثيلية، ويمكن أن نتجاوزها إلى وظيفة أعمق وأكثر تركيبا، يصبح المسيح فيها رمزا تتجسد فيه مجموعة القيم والعواطف الإيمانية، وتتكشف من خلال مستويات الروح بتعبير «تيليش». وقد عالج «رونالد جرين R.M. Green» هذا المستوى من مستويات الوظائف الرمزية في كتاب له عقد فيه فصلا عن المسيح باعتباره رمزا خلقيا، وتقصى ما كان يدل عليه هذا الرمز في نظر المسيحيين الأوائل من جهة، وفي نظر اليهود من جهة أخرى، فلاحظ مثلا أن رمز المسيح عن دبولس Paul، لم يكن يمدحه بمرحلة للمحتوى الكامل للقانون الأخلاقي فقط ولكن كان يمدحه بالقوة لتحقيقه أيضا.

في هذا اللحال الذي يوضح الوظيفة المركبة للرموز الدينية يواجه فيلسوف الدين عادة مشكلة حقيقية خاصة إذا كان ينطلق من أرض الإيمان مثل «بول تيليش». وتتمثل هذه المشكلة في المازق الذي يؤدي إليه القول بأن مستويات الروح ومستويات الواقع العميقة لا تتكشف إلا من خلال الرموز، فهذا القول يقود إلى الاعتقاد بأن الرموز ليست مجرد أداة كشف لأنها تتوحد بالمشكوف عنه وتصبح مجلى له. وأخشى ما يخشاه فيلسوف الدين المؤمن أن يصبح الرمز هو عين الرموز فتضيق الحدود الفاصلة بينهما. وهذا هو ما جعل «تيليش» يحرص على أن يربط الرموز الدينية بالشق الوظيفي فقط في عملية الكشف، فإذا منا توقف الرموز الديني عن كشف المستويات العميقة للواقع والروح فإنه يمت. إن بعد الحقيقة القصوى هو نفسه بعد القس عند «تيليش».

وإذا فقد أصبحت الرموز الدينية عنده هي رموز للقدس، فهي تشارك في قداسة القدس ولكن هذه المشاركة لا تعني عنده الهوية لأن الرموز ليست هي نفسها للقدس. لقد كان «تيليشت» كاثي فيلسوف مؤمن، حريصا على الفصل بين الرموز والرموز معها بلغ مستوى الصق المنوط بالعملية الرمزية. وإنه فإنه عندما نظر فوجد أن الرموز الدينية ترمز إلى ما يجاوزها جميعا، ولأنها تشارك فيما ترمز إليه، فهي دائما تنزع في العقل الإنساني، إلى أن تحل محل ما ترمز إليه، فتصبح مطلقة Ultimate في ذاتها، فقد حرص على أن يحذر من هذا التصعيد الرمزي، وقرر أن الرموز إذا ما فعلت ذلك أصبحت أوثانا Idols وأصبحت أمام ظاهرة عبادة أوثان Idolatry تتمثل في إطلاق Absolutizing رموز المقدس وجعلها مطابقة للمقدس نفسه، وبهذه الطريقة يمكن أن يتحول الأشخاص المقدسون مثلا إلى آلهة، ويمكن أن تكتسب الشعائر Ritual صلاحية غير مشروطة مع أنها ليست سوى مجرد تعبير عن موقف خاص.

إن هذه الحدود التي يحرص «تيليشت» على أن يرسمها بين الرمز والرموز إليه هي حدود تفصل من جهة أخرى بين القداسة والجمال، أي بين الدين والفن، وهي حدود يتمسك بها الفلاسفة المؤمنون حتى لا ينظروا فيجدوا التجربة الدينية قد تحولت إلى تجربة جمالية، وهي حدود قد نجدها عند الفلاسفة المدافعين عن الإيمان، ولكننا لن نجدها في التجارب الصوفية الكبرى التي عبر عنها أصحابها بلغة رمزية رفيعة تنفذ إلى العمق البعيد، حيث لا فرق هناك بين رمز ورموز ولا بين ذات وموضوع، فكل ما هنالك وحدة لا تقبل القسمة

ولا تعرف التصنيف ولا يمكن التعبير عنها إلا بلغة رمزية يصبح فيها الرمز عين للمؤمن.

وفي هذه التجارب الصوفية العميقة نكون قد وصلنا إلى المدى الذي تبرز فيه التجربة الدينية بالتجربة الجمالية، فتستحيل التفرقة بين ما هو مقدس وما هو جميل، بين ما هو إلهي وما هو إنساني، وبين ما هو فني وما هو ديني، وتستحق منا اللحظة الصوفية وقفة خاصة لهذا السبب.

رمزية اللحظة الصوفية:

لم يكن النظر إلى التجربة الدينية على أنها لون من ألوان الشعور العاطفي الذي يسمها بميسم الانفعال ابن العصر الحاضر، ولكنه نظر قديم قدم التاملات الدينية حول تجارب الإيمان. فطالما أن الدين نفسه يقوم على عواطف كثيرة متداخلة مثل الخوف والحب والرغبة في النجاة أو الخلاص فلا بد لكل من يتعرض للتجربة الدينية من أن يتوقف عند هذه الانفعالات ويحللها ويفسرهما طبقا لوجهة نظره والأرض التي يقف عليها. فعل ذلك «أوغسطين St. Augustine» مثلا وهو يفسر انفعال الحزن فيرده إلى انفعال الخوف ويعتبره أمرا من أمور الروح وليس البين وفعل ذلك حديثا «راسل» كما أشرنا في موضع سابق. ويضف للنظر عن تحليلات الفلاسفة ورجال الدين فإن الديانات جميعها تقريبا لا تخلو من عنصر الخوف أو الرهبة، فقد كانت في الإسلام مثلا فريضة أسمها صلاة الخوف، وقيل إنها كانت خاصة بالرسول، أو إنها كانت فرضا على المسلمين جميعا ثم نسخت، وفي مقامات الصوفية وأحوالهم حديث لا ينقطع عن تجربة الخوف.

فالأخيرة هنا يمكن أن توصف بأنها مجاوزة Transcendental تعطي للتصوف حق الدعاء في الوصول إلى معرفة تجريبية Experiential مباشرة بما هو إلى. وعندما يقره الآخرون على هذا الادعاء يمتلك سلطة التصرف باعتباره وسيطا مفوضا بين الإنسان والخارق للطبيعة Supernatural.

ولكن هذا الوسيط ليس له أن ينقل تجربته إلى الآخرين بطريق آخر غير طريق الرمز طالما أنه يتحدث عن تجربة لم يخبرها سواه، وليس مخصصا من الموضوعات للكوفة التي يسهل التعبير عنها باللغة المباشرة. إن الوسيط أو الشامان Shaman يشبه هنا الفنان الذي ينقل تجربته إلى جمهور المتأثرين في لغة لا بد لها من أن تكون رمزية تتعلق بما هو غيبي وغامض وغير محدد.

إن الخيال إذن هو الطاقة الفعالة والسلاح الماضي لكل من الشامان والفنان، ووظيفة الخيال هنا محقة لأنها عند الشامان تعني تجسيد المقدس بينما عند الفنان لا تعني سوى تجسيد الجميل، ولكننا أشرنا في موضوع سابق إلى أن كل جمال لا يخلو بالضرورة من قداسة كما أن كل قداسة لا تخلو بالضرورة من جمال، على نحو ما توضح هذه القضية في تاريخ الفكر الفلسفي تحت عنوان العلاقة بين الجميل والجليل.

وسؤالنا الآن هو: إلى أي حد يمكن أن يتجسد كل من الشعور بالقداسة والشعور بالجمال في عاطفة واحدة؟

غير أن الخوف ليس هو العنصر الفاعل في التجربة الصوفية، فالتجربة الصوفية تقوم أولا على عاطفة الحب وتعمل على تصعيد هذه العاطفة في اتجاه الاتحاد بالمطلق أو الفيضي، إلى الدرجة التي لا يبعد فيها صاحب التجربة قادرا على التعبير عن تجربته إلا من خلال الرموز، فلا نعود نحن أيضا قادرين على التفريق بين الوجه الديني لتجربته والوجه الفني فيها، ذلك لأن الرمز في التجربة الصوفية ينطبق عليه تعريف «نيقولا برديايف N. Berdyaev»: (إن الرمز يربنا كيف أن معنى عالم ما يوجد في معنى عالم آخر وهذا المعنى نفسه يوحى إلينا به من خلال العالم الآخر.... إن عالمنا الطبيعي التجريبي لا يمتلك في ذاته مغزى أو إحصاء، وإنما تعتمد صفاته على المدى الذي تستطيع أن تعمل فيه باعتبارها رموزا لعالم الروح.... والرمزية على هذا النحو تعني إمكانية تغلغل الطاقة الإلهية Divine Energy هذا العالم، لكي تجمع بين هالين وتعلمنا كيف أن الوجود الإلهي لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا رمزيا بينما يظل على كماله وغموضه.

إن البداية الصحيحة التي نعتقد أنها تلائم النظر إلى التجربة الصوفية خاصة والتجربة الدينية بصفة عامة، تكمن في إيلاء عاطفة السر Ecstasy أولوية على شتى العناصر الأخرى التي يمكن أن تدخل في نسج التجربة الصوفية، وربما كان هذا هو رأي كثير من الباحثين على الرغم من أن هناك بيانات بلا أسرار وحتى بلا إلهة كالبوذية Buddhism، غير أن ما نقوله هنا هو على سبيل التغليب. وفي ديانة السر أو الجنب تكون النظرة الصوفية هي النافذة التي يطل منها الفرد إلى عالم الإيمان والسلم، الذي يرقى به لكي يتحد بالالوهية،

وإذا ما أجبنا عن هذا السؤال سنكون قد وضعنا أيدينا على الجذر البعيد الذي يتفرع منه كل من اللقبس والجميل. يمكن أن نجيب بالطبع عن هذا السؤال إجابة نظرية حاسمة، ننفض أيدينا بعدما من أي عبء إضافي فنقول: إن الرمز وحده هو الذي يمكن أن يجسد العاطفتين كئيبهما في صورة واحدة.

ولكن ليست هذه بالإجابة النظرية الخالصة كما يبدو لأول وهلة، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نأخذ رمز (المرأة) ونتبعه في كتابات الشعراء والمتصوفة لنلق في النهاية على أن هذا الرمز هو الذئب الفياض الذي تتدفق منه القداسة والجمال. ولهذا لا نكاد نجد صوفيها واحدا استطاع أن يعبر عن مواجيدته بدون أن يلجأ إلى هذا الرمز. كما لا نستطيع أن نجد شاعرا عاشقا لم يسم بهذا الرمز إلى أفاق من القداسة والجلال والرفعة، بحيث يقترب به من أفق جميع دافئ لا تخطئ العين في أن تلمس صلة القرابة بينه وبين العاطفة الدينية.

وليس طريق في ضوء هذا التحليل أن ينظر بعض الباحثين إلى الخبرة الدينية على أنها خبرة حب في المقام الأول، من حيث إن الواقع الإنساني الكامن وراء تصور حب الإنسان للآله في الدين هو قدرة الإنسان على أن يحب حبا منتجا، حبا لا يشوبه الطمع ولا الخضوع ولا السيطرة، حبا نابعا من اكتمال شخصيته، تماما كما أن حب الإله رمز على الحب النابع من القوة لا من الضعف.

لم يكن غريباً في ضوء ذلك أن يصبح الحب الإلهي هو وسيلة الصوفية لصياغة تجاربهم في رموز دالة مشهورة كالمرأة والغزال والقمر، وغيرها من مصطلحات تدور في حقل دلالي واحد، والمؤلف نفسه يصنف على

الفنان الذي تنشأ عن عاطفة الحب عنده الأحاسيس الرمزية، فيحولها عن طريق لغة الرمز إلى تجارب حية نابضة بصور تتجسد فيها تجربته، ولا فرق في ذلك بين «بياتريس Beatrice» عند دافقي Dante التي نظر إليها الباحثون على أنها تجسيد رمزي للإيمان بجانب كونها امرأة محبوبة على نحو ما شاع لدى الشعراء المعاصرين للشاعر دانتي في استخدامهم الغزلي لمصطلح «السيدة» من جهة وبين «ليلى» و «بشينة» و «هند» عند الشعراء العرب العذريين منهم والمتصوفة، حيث لا يمكن أن تفصل في المرأة/ الرمز، بين الدلالة العاطفية الدينية الخالصة والدلالة الصوفية الدينية.

رمزية المعرفة الدينية:

وقدنا طويلاً عند رمزية الانفعال أو العاطفة في التجريبتين الدينية والجمالية وأسنا أن تجربة التصوف تشتمل على هذين الجانبين وتوحدهما معاً في إطار يمتزج فيه الجميل بالقدس ويصعب الرمز - خاصة رمز المرأة - مشبعاً بطيوط الجمال والقداسة.

وننتقل الآن إلى جانب آخر في التجريبتين الدينية والجمالية، هو الجانب المعرفي الذي تلعب فيه العقائد دوراً في صياغة منظمة معرفية يكون على المؤمن أن يصنق بها ويجعلها جزءاً من عقيدته، وفي هذا الجانب نلاحظ أن لكل ديانة مجموعة من الأفكار والعقائد المركزية تتفرع منها أفكار أخرى ثانوية حتى تكتمل المنظومة العقائدية. ففي الديانة المسيحية مثلاً تلعب فكرة الخطيئة الأصلية Original Sin دوراً مركزياً لا يمكن إنكاره، غير أن الإيمان بهذه الفكرة عند جمهور المسيحيين لا يتحقق إلا من خلال تصور رمزي تشترك

فيه مجموعة من الرموز من بينها شجرة المعرفة والأفعى والشیطان نفسه، وحتى رموز الأعداد تدخل في تصوير رمزية الخطيئة على نحو ما صور القديس أوغسطين St. Augustine. وعلى نحو ما أشار أيضاً كثير من فلاسفة العصور الوسطى.

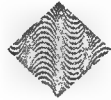
والحقيقة أن الأفكار والمعتقدات في أي دين لا تكون على قدر من الوضوح العقلي والاتساق المنطقي يسمح للمؤمن أو لرجل الدين أن يبرهن عليها عقلياً. فالمؤمن يعتقد ولا يبرهن على نحو ما أشار أوغسطين، مكتفياً في ذلك بتجربته الدينية وحدها، وهذا هو المنطق الطبيعي للرمزية الدينية لأن ما لا نستطيع أن نبرهن عليه عقلياً لا يبقى آمناً إلا أن تصوره رمزياً. وحتى إذا لجأ اللاهوت Theology إلى البرهنة العقلية فإن ذلك لا يكون إلا في حدود تعضيد التجربة الدينية ورفدها في مواجهة الشك والإلحاد.

ودلالة ذلك فيما يخص بحثنا أن إقامة الحجة العقلية لاتعد أساساً في الإيمان ولا حتى في اللاهوت، ولكن الأساس في ذلك كله هو تصوير العقائد والأفكار الإيمانية رمزياً حتى تقترب من قلوب الناس وتشغل حماساتهم وتنكي أخيلتهم. وإذا ما افرغنا الدين من محتواه الرمزي لكي نبقي فقط على منظومات العقائد والأفكار، سيكون الدين نفسه قد تبخر من بين أيدينا وفقد جوهره وفعاليته المؤثرة. وهذا هو الذي جعل معظم المؤمنين المسيحيين يشعرون حرياً ضاربة ضد نهضة نزع الأساطير Demythologization عن الكتاب المقدس،

وخاصة بولتمان Bultmann. فالأفكار المجردة التي تبقى بعد نزع الأساطير الدينية لاتصنع إيماناً؛ فكثير من المسيحيين مثلاً يعترف بأنه لا يستطيع أن يتصور الله باعتباره فكرة مجردة بمعزل عن المسيح بالضبط كما أن الأفكار المجردة لاتصنع فناً، ففي الحالتين لا يكون آمناً بد من اللجوء إلى الرمز حتى يتحول الفكر من صفة التجريد إلى التجسيد.

لقد كان حديثنا منصعباً على أن التجربة الدينية تطوى على جانب حسى وعاطفى وجانب ثالث معرفى، وقد ضربنا نماذج على الجانبين الأول والثاني وبقي أن نتوقف عند الجانب المعرفى في التجربة الدينية.

في المحتوى المعرفى للتجربة الدينية يكون التركيز على الأفكار والعقائد ويكون كل شيء مسخراً لإبراز هذه العقائد وإقناع الناس بها، ولا يكون الرمز هنا مطلوباً وبالتالي الفن كله، إلا بقدر ما يخدم في تبسيط هذه الأفكار وإيصالها لأكبر قدر ممكن من الناس. وما يصدق على الفن يصدق على العلم والتاريخ وحتى المعارف الإنشائية التي لاتكون في هذه الصالة إلا توابع للدين. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذه النظرة التي تجعل من الرمز مجرد وسيلة لتبسيط حقائق الإيمان ورفضاها، ولذلك كان وقفنا الطويل عند المستوى العاطفى للتجربة الدينية، الذي يعبر الموقف الصوفى عن خلاصته، فيحقق ما أشرنا إليه من أن الدين والفن كليهما يرجعان إلى النشاط الرمزي للروح وإلى رغبة الإنسان في أن يعبر عن هذا النشاط من خلال الدين والفن.



فى الطريق إلى يفرس*

قرية تلك، أم هى سجادة للصلاة

نوافلها نصف مفتوحة

يدخل النجر عبر عنائبيها

ويحط الأذن الذى لا ينام

على الشرفات

فتصمى العمافير.. والناس..

يصحو الندى

يتضوع ردى بعطر الجبال

ويمسح أشجانه بندى صخرة

لا تنام.

* يفرس قرية شيخ الصوفية فى اليمن احمد بن علوان صاحب ديوان «المهرجان»

قرية هي، أم باحة القلب
 يقرعها القرياء فلا تسال الناس عن لون اجفانهم
 واصابعهم
 كلما دخلوها استتارت مواجدهم
 واستجمت بارل ضوء من الحب ارواحهم
 فاجعلوها إذا ما استطال دخان الحروب
 ونامي الخصام صدور الحمام
 لاجعلوها مقاماً تلوذ به الروح
 تانس في ظله
 حين تمل بارل ضوء من الصبح قرانها
 وتسوي مناضها
 في انتظار زمان وماء جيد.
 قرية تلك، أم واحة تنهجي حروف الحبة
 لؤلؤ يتوهج فيها اليقين
 وتصعد رايته للطلات على سلم الضوء
 نحو زمان حكمتا به
 ووهبناه اعمارنا
 اين كانت نوافذها ومصابيحها
 اين خيالها الضوء
 وارب ابوابها والطريق للذي

إلى الدج

هل تلتقي مرةً وتعودُ الطراوةَ للقلبِ

هذا زجاجُ موعيدنا يتكسر

والناسُ - يا حسرةَ الدج -

يقتسمونَ دماءَ القبيلةِ

(يُفَرِّسُ) اقتربى

شربَ الرملِ ماءَ الخيولِ

ولم يبقَ - سيدي - من حليبٍ ولا ماء

عطشاناً في الطريقِ أبداً

والحصى ظامئٌ عندَ مجرى الناييعِ

شاحبةٌ مثل لون الغروبِ إهانيئنا

لم يعد رعدنا يتكلم

جَفَّتْ ضروبُ السماء..



وقفة الطل على ورقة شجر



آخرون ذهبوا إلى الحدود، بحثوا كي يعرفوا. ثم عانوا آخر النهار متعبين. لزموا الصمت. واغرقتهم كابة، ما لبثت أن استحالت لدى البعض إلى تصفيق وصياح، ولدى البعض استحالت قسوة متعادية، وكزاً على الأسنان.

فليرحلوا الآن ستحتجب بعد قليل الشمس والنجوم والقمر. وسيفي غارقين في الظلمات. ليست المواسم والأعياد لنا، ولا حاجة بنا إلى رقص أو نغم، بعد أن أصابتنا حوريات التراب بالصمم.

ولو عانوا من جديد؟ سيجنون الأبواب موصدة. سوف ينفقون على صدورنا الجوفاء، ولا من مجيب. ما من أحد.

اندخلوك حبيبة فسيحة الأرجاء، عالية الأسوار. مهلة على أي حال، أكرام من القمامة هنا وهناك تحت الأشجار. لا مفر من أسلوب الحياة هذا، حيث تتبول السكان، وتبرز، وتنام، وتصحو، وتتناول الإفطار. لا عليك، المكان هاديء، نسائه رطبة. لم الشكوى الآن؟ أنت هنا أحسن حالا مما كنت عليه هناك في شقتك بالدور الثاني، إلى جوار أرملكته داتبة التحقير من شأنك والتقليل من جهدك، وابنتك التي تصحو الليل بطوله، وتبكي في النهار ساعات غير قليلة.

وبدت أن يتركوك في العراء مسجى، لكتهم خشنا عليك أن تضيق في هذا الخلاء المبدد. زحفت معهم إلى جدار، اجلسوك في حجرة، أو صدوا عليك بابها. سوف تكون أحسن حالا هنا. ستنام وتستريح من الصداغ الذي كان يتأبك، فتضير إلى رأسك، وتنظر إلى من حولك نظرات استعطاف، دون أن تستطيع الإقصاح. الشيء الوحيد الذي أعرف أنك

ستعانى منه هنا، إنك إن تجد مقهى قريباً، تركن إليه، وتلعب بصحبة بعض من أرياب الماشافات الزرد، والدوميغو لقتل الوقت، والوقت هنا مقعد، يستدعى القتل، لكن الأمور التي تبدو صعبة أو متعذرة أول الأمر لا تظل صعبة ومتعذرة على الدوام. لن تلبث أن تتبدل الحال بالصبر، وطول الليل. ستجد بعد حين من حوكك بعضاً من أمثالك. جاوراً إلى هنا، أو إن شئت الدقة جيه بهم إلى هنا، لذات الغرض الذي من أجله جئت أو جيه بك أنت أيضاً. والآن، هنا، ستلعبون الدوميغو والزرد، وربما لعبتم أيضاً الكوتشينة. ولكن حذار فحسب من أكلى الجيف الذين التقيت بهم فى سابق أيامك، فإولئك ينهشون لحكم للإسائة إليك، وهؤلاء يريحوون الأخرين منك، وخاصة فى هذا الزحام الذى لابد فيه من إعادة الأوضاع لاعتبارات الميز المكنانى والتلوث.

اغلقى الباب يانجية، ولا تنفسي القمامة. هذا الصباح، أجل هذا الصباح - أكان صباحاً أم مساءً؟ - أجل، هذا الصباح، وجد البواب فى الصفيحة أشلاء امرأة. زنجية كانت. يقال ذلك.

أوجه للصقور فاحدة. والأيدى المستخدمة غير مثرية.

اغلقى الباب، ولا تنفسي، نعيماً نستأنف حديثاً، يانجية.

ليس الخلخ فى المكان، فالمكان هنا ليس بأسوأ من المكان الذى جئت منه. المسألة نسبية كما ترى. الأماكن كلها سيان، والخلل بداخلك أنت.

هنا سوف تلتف بين الثرى والثريا سوف تأسر الطير وتطلقه وتكلم الجماد وتنتطقه، وتقف على أوراق النيات وقفة الطل. هنا، سوف ينفسح لك مجال التخيل ويتسع لك مكان الصمت، فقد أضحيتم بدورك صمتاً، أضحيتم متخيلاً. هنا، لا أحد سيدخلك فى تجربة، فقد شيعت من التجارب، وتحد من قبل معدتك. وأنت هنا بمنجاة منه، فهو قد انتهى منك. وعلى ذلك، فانت من شيء على الإطلاق لا تخشى، وماجت لا تأمل، ولا تطمح، ولا تشتاق، فقد أقيم سد منيع بينك وبينه. هنا المعنى، كل للمعنى. أما الأسلوب فهو يواكب اللامعنى، الذى هو المعنى الوحيد لكل أسلوب ومعنى.

ستغرق فى بحر النوم العميق بسرعة، ولن تتحایل على النوم. فالحياة هنا إلى الأبد. والليل هنا يسدل ستائرهِ السوداء، والأرض من تحتك تدور، والأنجم فى السماوات من فوقك دوامات لاتهدأ.

وإذا فتحت ذراعيك باليالى فسيمثلُ حضمك ظلمة، وإذا مددت ذراعيك إلى القمر ستعدنان إلى ففصك خاليتين من ضوئه. وحتى الشموع التى أوقدتها لك أجباؤك عند مفرق الطريق ذابت وانطفأت.

قرأت على الباب لافتك. أنت إذن كنت موجوداً، مجرد عابر سبيل أتريد أن تعود إلى هناك؟ لهذا السبب وحده تريد العودة إذن. فانت من جديد، لم تفهم. إنها تعطى لك مرة واحدة. ثمة أشياء أخرى للفهم عليك أن تعيها وتستوعبها. هنا، فى هذا الهندس، وهذه العزلة، اسحذ فكري، وحاول. ربما توصلت إلى الفهم الصحيح، وادركت الجوهر. وعلى أى حال،

فالامر مثبِّطٌ لهم، فهناك أكثر من جوه. وليس من السهل ألا يتشتت فكرك بين جوه وجوه. ولكن عليك ألا تلقف مكتوف اليدين، بلبد الإحساس، هكذا. قم. حاول إلى حد الجنون، واجعل صوت نجيبك ولتذرف الدمع الذي قد ينسل أذراك، ويجلو بصيرتك، بالألم وحده ستفهم، فاقبل عليه، ولا تهرب، حتى لو هرب منك، الحق به، واحقن به نفسك. اجرع حتى الشالة كأسه. إنه إكسبير الحياة، أو تعرف ما الموت حقاً؟ إنها تذكرة الدخول إلى هنا. ألا تعرف ذلك؟ وهذا المكان الداخل إليه مولود، لأنه يعطى محاولة رهيبة كي يفهم. أما هناك فالداخل إليه مفقود، لأنه لا يعطى فرصة للفهم، ولا يفهم، والخارج منه مولود، لأنه اضمى بإمكانه أن يشهد خياله إلى حد الجنون وقد يفهم.

في هذا الضلاء وهذه الغيرة، انغمُ حقاً بما لم يكن لي به سابق معرفة. انغمُ بحليقتي. نزعتُ الأتعة عن وجهي، ومحوْتُ المساحيق. وإلى الوراء، لا أريد أن أرجع.

عندما كنتُ تحلق كانوا يقولون فراشة، فالأ حسناً ملكاً. وعندما سقمت، وارتطمت بالأرض، فلابد أنك عرفت الآن من أنت، حقاً.

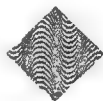
لأزالت الأرض الخراب من حولنا تثبت زرعاً أخضر، ومن بعيد، يفد من مكان ما، لا أحد يدري أين، خريز ماء، ربما من جدول أو قناة أو ترعة، إلا أنه ليس بحرا، فالصوت ينساب ناعماً متسللاً باعثاً الراحة في الطوب، وليس هديرًا متنبهاً من موج يتلاطم، أو يندفع موجة في إثر أخرى. لابد أنه ماء عذب يسري في عروق الأرض اللجافة، فيروى غليلها، وليس ماء مالحة، يلسع ويحرق.

عقبُ واحدٍ على ذلك فقال بل هو مصروف صمى، ليس يبعيد من هنا، وهذا صوت المخلطات السائلة تنهال عليه، وتتدفق.

من الجنوب، تقد اسفنة وسحب ترابية. أهي من جنيد، أعمال تفريية ولعل هذه المتاريس من حولنا لصد الهجمات، فلنستدر على أعقابنا، إذن ورتد داخلين ونصد عن ذواتنا كل ما ليس منا.

على الأقل لن نموت هنا من العطش. الشيء الوحيد الذي نخشاه جميعاً هنا الحريق، ولاشيء سوى الحريق. حذار على الأخص أن تتشبب النار بداخلك.

أتى السائل المنظف مقعوله. حل الظلام من حولنا. في كل الأرجاء إحساس بمنز نفين للرجل عن الديار القديمة، وتمزق الصلوات بالجذور، وعلى أي حال، فهُم يأخذون معهم جزائز من حيوات قديمة، تذكارات، وسوف تخبر في كيان كل منهم، بدورها.



دمعة جانبية

كان مقعدُما في الممرُ
 وكنتُ إلى جنبها لا أرى غير أهدابها
 لا أرى سبباً للزحام،
 ولا أرى سبباً لا متتالي لرغبتها في الخروجِ
 سوى أنني من دعاة السلامِ
 وقد كان من سوء حظي وجود المكيف فوق نراعي
 ويوجد عجوزٌ فرنسيةٌ خلف ظهري
 وكان التثبيدُ الرمادي أبداً مما طلبتُ
 وأنا لا أحبُّ نبيذاً يسببُ لي مقصاً
 قبل جنونِي،
 ولست أحبُّ نراعي إذا وخرَّتني
 وقد كنت أنوي الحديث إليها قليلاً،

سنواتٍ مضت بيننا لم نمرَّك عيبرَ الكلام
هككت إذا اخترتُ مفردةً يبرستُ في فمي،
وإذا أبتعتُ جملةً سقطت مثل ذاكهةٍ
لم يحن وقتها.

حتى بدا لي مجازفة أن نعود إلى حيرة البدء،
أم هو البدء ما كنت أنوي مكاشفهُ حولهُ،
لكن زويعهُ في للمرُ مضتُ بملاصحتها
فطلفتُ أراقبها تتقبل أذكارَ من يمرقون سريعاً
وترسل نظراتها خلب من يعبرون بدون حماسه
هكذا مر وقتٌ طويل

إلى أن تحسن وضعُ النبيذِ وصار الكلامُ وشيكاً
قلت: الزحامُ شديدٌ
اليس كذلك؟

قالت شديد، ولكنه مؤنسٌ
اليس كذلك؟

قلت يبدو،
ومهدتُ للصمتِ لمقتلا جرعةً من نبيذٍ
الذي صار أدفاً مما طلبتُ
فانتعشت قليلاً

أو كثيراً،
فأرسلتُ فوق المرُ صحاباً كثيفاً
وأطرقتُ فوق المقاعد غيثاً غزيراً

وصويتُ شمعنا لتلك الجداولِ والرقراتِ
 حتى بدت من جذوع الكراسى براعمُ
 مترعة بالشذى
 واهتدى خشبُ الطاواتِ لأغصانه
 فبدأتُ أحرك بين اللهاة وبين اللسان
 طرواة مفردة بُعثتُ من تبيسها
 قلتُ للتنظري
 وانتشيتُ، قليلا أو كثيرا
 لست أنكر من كلِّ ذلك إلا ارتطامي
 بجسم غريب،
 وصرختها وهي تمسح بعيدا،
 وما انذا أتنازلُ عن مقطع في القصيدة
 كنت أئوى به فتح قوسين،
 لأرسم تحليفا في للمر كما عشتُ
 لحظاً لحظاً
 وأكتب شيئا جديرا بلوعتها
 ويوحدها
 وأزعم أن الذي يتوهمه القارئُ المتعجلُ
 ليس كذلك
 لأن المكانَ سواء
 والعباراتُ ما قيل منها
 وما لم نُقله مياء

كل شيء سواه
لو تكونُ فقط تلك صرختها
وأنا قادمٌ من سباتٍ سحيقٍ
لنبحثُ أمرَ الخروجِ معاً
بإتِّهاجٍ كبيرٍ رداً سمحَ الوقتُ
أو بغيرِ إتِّهاجٍ
ولكن لنفسِ العشاءِ

الحرب



المسافر



ها هو ذا يحاول غلق حقيقته التى تستمصى عليه. يضغط عليها بقوة كافية مستخدما ركبته حتى شبك الرفاص بالقلل. لاحظ أنه رغم حرارة الجو إلا أن جسمه يرتعد. تنهد، ونس أصابعه فى شعره، وبدأ العرق يغمره.

- بالراحة يا ابنى، هون عليك. الدنيا ما طرقتش.

قالها معه العجوز كبيت قديم مهجور، والذي يكبس فى راسه «بيريه» أزرق كالحما، ويحرك طاقم أسنانه فى فمه بينما ترمش عينه الكليبة برقات سريعة متتابعة على نحو مقلق.

كان العم يعطيه جنبه، جالساً على الكتبة الخشب، مدلياً رجله بينما كانت الأخرى تحت بدنه، وكان ينظر من النافذة إلى الشارع.

كانت الحجرة ضيقة وقابضة ينفتح بابها على الصالة. وكانت ثمة أنية من الفخار الرطب، المزروعة بشتلات من نبات الياسمين والمستقرة بجانب حاجز الشرفة. كانت إذا ما أتى الربيع وزهرت رمت ربح الخماسين بعطرها إلى بقية حجرات البيت.

- يا عمى إنت ادرى الناس بظروفنا.

- نعم يا ابنى، أنا...

- إنت عارف البير وغطاء، وعارف إنتى لازم أسافر.

- سافر يا ابنى.

- دى فرصة. وأنا خلاص إيدى ماعدتش طايله.

- عارف يا ابنى. عارف.

- دا علاج له وحده... يادوب... بياخد مرتبى.

- الدنيا غلا يا ابنى. وماعدش حاجة على حالها. الدنيا بقت نار.

عمه واحد من ثلاثة باتين من عائلة «الشافعى». الابن والشيطان الطاعنان فى السن للذنان تجاوزا السبعين من زمان. يدرجان على الأرض بذاكرة مطلقة، ويحملان فى قلبهما عزاء أيامهما للماضية، لكن والده وقد ضربه الشلل، يرقد الآن فى خرسة على سريره الحديد بالمجرة البحرية، يتكلم بصمته، ويقضى آخر أيامه منتظراً حسن الختام.

قال الابن:

- كان لازم أسافر لك «بور سعيد» علشان تيجى تقعد بيه.

- ويعنى أنا فى «بور سعيد» بعمل آيه؟ ما هو أخويا برده.

كان يصدق فى عمه الكهل غير مطمئن وقد وضع العم رأسه على كفه ثم أسند ذراعه إلى ركبته وقد غرق فى صمت من يفكر فى حياته على نحو من سكون، وكأنه يتأمل لون أيامه المنقضية.

قال العم:

- على أى حال احنا أخوات. وهانقدر نتفاهم. واللى هيعمله ريك يكون نهض العم وقد نبض على ظهره باحثاً عن عصاه التى يعتمد عليها.

- هانتعود يا ابنى.. سافر أنت.. دى فرصة.. والعجايز بتقهم للعجايز.

تأكد الابن عندما لاحظ الجهد الذى يبذله العم للوصول إلى العصا، وأنه يسير بكل هذا الضنى فى الممر متوجهاً ناحية دورة المياه، أن الأمر لم يعد يحتمل، وقام وغبته فى البكاء، وعاد يملأ صدره بالهواء، ويتشأغل بمراجعة أوراقه.

جاءت السلطة من الحجرة البحرية منقطعة ومشروخة تلازمها أهة خارجة من بدن يالغ الابن أوجاعه.

عاد العم يتوسط الحجرة وقد رمت الشمس ظله المقيس على الأرض.

- تعرف يا أحمد يا ابنى انا زمان لما كنت حارس «الفنار» كنت اتقعد طول الليل أسمع صوت البحر، وأراقب نور «الفنار» بالليل وهو يطفئ ويوق.

- ماهو انت يا عمى قضيت حياتك مع «الفنار» ده.

- طبعاً، كانت أيام لا تنسى. كنت بتونس طول الليل بمنظر المراكب وهى خارجة من الكنال للبحر.

- كان منظر جميل يا عمى؟

- جداً، كنت تشوف فى الليالى الضلمة نور المراكب ماشى على المياه. كانت أيام خير. مش زى دلوقت.

- يا عمى البلد فى شدة وأحوالها ماتسرح.

- فى أيام حرب ٦٧ أمرونا نطفي الفئانات. أيامها كنت أقضى وقتى كله فى الضلمة حتى نور المراكب الخارجة من الكنال اختفى. وكنت ماسمعى لإصوات البحر، وصوت الطير الغريب. كانت أيام سوده بعيد عنك.

خرج الابن ودخل حجرة نومه. فتح دوابه وأحضر صورة أبيه المبرزة وأخذ يتأمل فيها. كان شاباً فى ذلك الحين يلبس على رأسه طربوشه ويعقد ياقة قميصه بريطة عنق مخططة، ناظراً إلى الكاميرا بوجه مستريح.

رجع إلى عمه وقد قبض على جنيهاً قليلة أخرجها من محفظته:

- صرفوا أموركىم، فى أول فرصة هابت لكى إلى ما أقدر عليه.

مد العم يده وأخذ الجنيهاً حيث وضعها على الطاولة أمامه وقال:

- ماتبشلفش بالك. المهم يدبر ثمن العلاج، وريك يدبر الباقي.

صمت الابن لحظة، غاب فيها عن نفسه. وسمع صوته يخرج متوتراً «مايفيش حل إلا السفر... كل السكك انسدت».

خبط ناحية النافذة، وتطلع على الميدان فى الضمى.

كانت الشمس تفرشه، ويأت خضار يستقر على الرصيف بجوار فرشته. وصاحب كشك السجائر يجلس على نكة أمام مصف الصباح التى يطير أطرافها الهواء. الناس تمشى مصافطين على قريهم من الجدار، فى مد الظل، حتى إذا ما وصلوا إلى الجمعية التعاونية إنتظموا فى طابور طويل منتظرين أنوار شراء ما يسد الأود.

رأى عمال البلدية مايزالون يواصلون اجتثاث الشجرة الكبيرة من جذورها . كانوا بالأمس قد حفرها حولها وشدوها بالحبال، اليوم يعرفونها من الأوراق، والفروع الصغيرة تسهيداً لنقلها لمكان آخر.

كان يحب هذه الشجرة التي شهدت طفولته، كان وهو صغير يفرعها حبلاً هانئاً أرجوحته التي يظل معلقاً بها حتى يأتي المساء حين يرى الفراشات الملونة قادمة من البستان القريب مطوفة في المكان طائرة حتى ضوء المصابيح، ولا يصعد إلا حين يسمع صوت أبيه من الشرفة دياالله يا أحمد... الدنيا ليلت.

وبكر يصرخ لكن حزنه حال دون ذلك، ويدت له كل الأمور ملبسة وحزينة.

دخل إلى صالة البيت فسمع السعلات تنظجر متقاربة ولمحة.

قال له العم:

« عجل يا ابني الوقت أزف، والطيارة مايتستأش حد.

ارتدى الجاكيت الرمادي على قميصه الأبيض، خطا ناحية عمه الذي حاول النهوض لكن الابن قبض على يده وأجلسه مكانه:

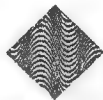
« ريتنا معاك يا عمي.

« مع السلامة يا ابني.

راجع جوان سفره والتذكرة والكارت الأصفر ورسبها كلها في جيبه.

كان طوال الوقت يتجنب النظر إلى أبيه، أو حتى وداعه، وكان يحاذر أن يقطع العتبة ويواجه عينه المتسائلة. كان يحس به في همنه المروع وحيداً ويأسأ حتى آخر حدود إحتتماله.

تسلل من الحجرة إلى صالة الشقة حتى إذا ما وقف أمام حجرة الأب خلصة حيث يترقد. امتقع لونه عندما جاريه على غير انتظار بنظرة العين الصاخية، تمدجه من غير رفة جفن مسلطة عليه تكاد تحرق قلبه، جعلت إحساسه يكبر حتى كاد يخنقه، وظل بعد ذلك، طوال سنوات عمره وحتى بعد أن رحل العم والأب لا يقدر أبداً على أن يتخلص من نظرة العين تلك.



وَسَوْسَه شَيْطَانِيَه

بُئْدَ (*) عَلَى بَحرِ المِتْدَارِكِ

مَا رَايَكُمُ يَا قَوْمِي فِي الشَّيْطَانِ جَمِيلُ الطَّلَعِ.. أَمْ هُوَ فِي سَيِّمَاءِ نَمِيمِ؟

ضَجَّتْ أَصْوَاتُ تَمَرُّخِ التَّقْوِيذَةِ مِنْ دُكْرِ الشَّيْطَانِ.. رُصِرَتْ كَأَنِّي حِينَ سَأَلْتُ مَلُومًا

.. وَاسْمُ اللَّهِ الْوَاقِي! وَاسْمُ الرَّحْمَانِ

.. وَاسْمُ الْحَيِّ الْقَيُّمِ أَعُوذُ مِنَ الشَّيْطَانِ

.. أَلَا إِنَّ الشَّيْطَانَ خَبِثَ النَّفْسِ رَجِيمًا

.. إِنَّ الشَّيْطَانَ قَبِيحُ الرَّجْهِ نَمِيمًا

مَهَلًا يَا قَوْمِ رُودِكُمْ هَلَا حَكَمْتُمْ رُشْدَكُمْ؟

مَا أَخْفَقَ يَوْمًا أَصْحَابُ الشُّوْرَى أَوْ ضَلَّ حَكِيمًا قُلْتُمْ: هَذَا الشَّيْطَانُ كَرِيهُ الطَّلَعِ مَتَسَوِّخُ جَنَى.. لَكِنْ

سَأُولُ لَكُمُ: هُوَ بَيْنَ جَمِيعِ الْخَاسِرِ لَهُ صِفَةٌ لَا خَلْفَ عَلَيْهَا إِذْ قَالُوا: إِنَّ الشَّيْطَانَ غَرِيٌّ، مَا رَايَكُمُ؟ هَلْ هَذَا

الْقَوْلُ سَوِيٌّ؟

سَكَنَ الْبَحْرُ الْهَابِثَ.. وَارْتَاَحَتْ أَنْفُسُهُمْ.. هَكَذَا لَمَسَ الْبَاطِنُ وَالظَّاهِرُ.. فَلَجَّابَ الْوَاحِدِ مِنْ بَعْدِ الْآخَرِ.. فِي
فَرْقٍ مُحْتَظٍ الْكَبِيرَةِ.. لَكِنَّ السَّعْيَ مَوْتَلَفَ النُّفَمَةِ.. فَالْقَوْلُ الْأَوَّلُ كَالْآخِرِ.. قَالُوا وَالْكَلُّ رَصِيٌّ:

- هَذَا فِي الْحَقِّ هُوَ الْقَوْلُ الْفَصْلُ

- بَلْ هَذَا شَيْءٌ لَا يَتَّبِعُهُ الْوَاقِعُ وَالْمَقُولُ.

- بَلْ هَذَا طَلَبٌ فِي الشَّيْطَانِ لَهُ أَصْلٌ.

- بَلْ هَذَا أَمْرٌ مَعْرُوفٌ مَقْصُودٌ

حَقٌّ مَا قُلْتُمْ يَا قَوْمَ.. وَكَلَامُ الْعَقْلِ لَهُ حَكْمٌ.. وَإِلَيْكَ قَالَ حَكِيمٌ فِي ثِقَةٍ: إِنَّ الشَّيْطَانَ جَمِيلَ الْوَجْهِ يَهْمُ فُتْرَانَتَهُ
إِعْرَاءً.. وَالْإِعْرَاءُ لَهُ سِحْرٌ لَا يَسْتَقْبَلُنِي عَنْ صُورَةٍ حُسْنٍ مَظْهَرُهَا قَدْ يَدْعُو لَبَّ ذِكْرٍ! لَا يَسْتَقْبَلُنِي عَنْ وَجْهِ
جَمَالٍ مَظْهَرُهُ لَا تَفْرُقُ مِنْهُ الْعَيْنُ لِأَوَّلِ نَظَرَةٍ

وَلِذَا يَا قَوْمِي هَلْ أَعْطَيْتُمْ أَنْفُسَكُمْ فُرْصَةً! لَأَكْثَرُ عَلَيْكُمْ هَاتِيكَ الْقِصَّةَ.. فَلَعَلَّ بِهَا لِلصَّدِيقِ نَصِيحَةً أَوْ حِمَاةً
وَأَمَلٌ لَكُمْ فِيهَا يَا قَوْمِي عِبْرَةً!

فَرَوَى الْقَتَادُ الشَّاعِرَ (١) وَهُوَ يَتَرَجَّمُ مِنْ شِعْرِ الْجُمُعِ السُّبْهَاءِ نَمَازَجَ فِي سَفَرِهِ.. قَالَ الشَّيْخُ السَّعْدِيُّ
الشَّاعِرَ (٢) وَهُوَ إِمَامٌ لِلشُّعْرَاءِ الْفُرْسِ قَدِيمًا فِي عَصْرِهِ (٣):

«شَافَدْتُ مَعَ اللَّيْلِ الشَّيْطَانَ.. فَيَا عَجَبًا مِمَّا شَافَدْتُ بِهَذَا الظُّلْمِ وَمِنْ سِحْرِهِ».

قَدْ لَاحَ عَلَى غَيْرِ الزَّوْمِ الْمُعْتَادِ لَنَا مِنْ صُورَةِ الشُّعْمَاءِ الْمُرْمِيَةِ الْمُنْتَظَرِ.. شَافَدْتُ كَلْعَرِ الْبَابَةِ قَامَتَهُ الْهَيْفَاءُ
وَقَدْ كَشَفَتْ عَنْ حُسْنٍ مُتَغَيِّرٍ الْجَوْهَرِ.. عَيْنَاهُ تَأَلَّفَتَا صَفْوًا كَثِيرَيْنِ الْحَوْرِ وَأَحْسَنَاتٍ طَلَعَتَهُ الدُّنْيَا بِأَشْجَعِ نُورٍ
قَدَنُوتٍ إِلَيْهِ وَبِهِ صَدْرِي قَلْبٌ مَبْهُورٌ.. وَهَاتِلَتْ: أَحَقُّ أَنْتَ الشَّيْطَانُ الْمُتَكَبِّرُ أَتَانَتْ؟ وَلَمْ أَشْهَدْ مُلْكًا فِي مِثْلِ
جَمَالٍ مُحْيَاكَ!

بَلْ لَمْ تَنْظُرْ عَيْنَ يَوْمًا لِحِمَالٍ يُمْشِي سِيمَاكَ إِنْ أَلْقَيْتَ بِبَهْجَةٍ رُؤْيَاكَ لَكِنَّ.. مَا بَالُ بَنِي حَوَاءَ وَأَدَمَ يَتَخَذُونَكَ
فِيمَا بَيْنَهُمْ أَصْحَابَكَ رَسْمَ مَسْجُودٍ الْمَطْهَرِ؟

فِي وَسْطِكَ يَا رَبُّ الْحُسْنُ الْفَتَانُ.. بَلَا شَكَّ أَوْ بَهْتَانُ.. أَنْ تُجَلِّوْا فِي عَيْنِ الْإِنْسَانِ.. مُحْيَا لَأَحْ كَصَفْحَةٍ ذَاكَ
الْبَيْتِ لِلنُّشُورِ.. أَنْ تُجَلِّوْا عَيْنًا سَاحِرَةً لِلنَّاسِ جَمِيعًا.. نَظَرْتُهَا تَتَهَلَّلُ - إِذْ تَرْتَوِي - فَرَحًا مِنْ فَيْضِ الرُّضْوَانِ..
أَنْ تُجَلِّوْا ثَمَرًا مُفْتَرَاً يَخْضَعُ بِالرَّيْحَانِ.. وَتُخْشَعُ بِسَمْعِهِ بِضِيَاءِ نَعِيمٍ مُخْضَعٍ خَيْرًا

لَكِنْ قَدْ بَقِضَ الرُّسَامُ إِلَى الْعَيْنِ.. وَيَقُولُ الْوَاعِظُ إِنَّكَ مِنْ أَهْلِ الْجِنِّ.. مَخْلُوقٌ مِنْ مَرَجِ الْبُيْرَانِ.. طَرِيدٌ مِنْ
عَرْشِ الرَّحْمَانِ.. لِأَنَّ رَمَزَ الْهِمَيَّانِ.. وَكَذَلِكَ حَمَامَاتُ الْإِنْسَانِ لَنَا كَشَفَتْ عَنْ هَوِيَّةٍ قَبِيحٍ تَقْبِضُ قَلْبَ
الْإِنْسَانِ وَيَقُولُ النَّاسُ بِأَنَّكَ مِثْلُ اللَّيْلِ بِهِمٍ.. وَجَمِيعُ صِفَاتِكَ فِيهِمْ مَعْنُومٌ مَعْنُومٌ.. وَأَرَاكَ أَمَامِي مَخْلُوقًا
بِالْحُسْنِ وَسِيمٍ.. حَقًّا لَمْ أَشْهَدْ فِيكَ سِوَى الصَّبْحِ الْأَثَوَا

الْقِيَّتِ بِاسْتِثْنَائِي الْحَيَرَى.. وَظَلَلْتُ أَصْبَحُ السَّمْعَ إِلَيْهِ لَعَلَّ جَوَابًا مِنْهُ يُلْهِدُنِي

فَتَقْصُرُكَ حَلْمِي السَّاحِرُ نَحْوِي ثُمَّ أَجَابَ بِصَوْتٍ مَسْمُوعٍ سَاحِرٍ.. فِي نَبْرَتِهِ جَرَسُ فَاحِشٍ.. وَبِطَلَّتْ كَيْدٌ
مَحْمُودٌ:

أَتَسْتَعِزُّ مَا قَالُوا؟ يَا صَاحِبَ مِثَالِي لَيْسَ كَزَعَمِ النَّاسِ.. وَلَيْسَ كَمَا رَسَمَ الرُّسَامُ.. وَلَيْسَ كَمَا أَفْكَاهُ الْوَاعِظُ.. أَوْ
وَصَفَّ الشُّعَاةُ؟

رَسَمْتَنِي فِي عَيْنَيْكَ نَمِيمًا رِيحًا زَيْفٍ عَاجِزَةً شَوْهَاءَ بِهَا تَجْرِي فِي اللَّيْلِ كُلُّ عَدُوٍّ لِي فِي الْخَلْقِ حَسُودٌ..
وَالشُّعَاةُ مَخْلُوقٌ لِلْفَضْلِ جَمُودٌ.. إِذْ يَنْشُدُ مَا أَلْهَمَتْ لَهُ شِعْرًا.. وَيَعُودُ فِيهِجُونِي وَصَفًا بِأَحْطَ تَصْفِيدٍ..
وَالْوَاعِظُ يَنْفِخُ عَنْ جَهْلٍ مَرَأَى لِأَنِّي لَمْ أَسْجُدْ لِأَيِّهِ ابْنُ الْكُفْيَانِ.. وَصَصِيَّتُ اللَّهَ.. كَمَا وَهَمُوا - وَاللَّهُ الْخَالِقُ
وَالْقَاهِرُ.. وَلَئِنْ قَدْ أَخْرَجْتَ أَبَاهُ.. كَمَا زَعَمُوا - مِنْ دَارَتِهِ الْعَلِيَا فِي جَنَّتِهِ الدُّنْيَا.. لَكِنَّ اللَّهَ الْمُخْرِجُ وَالْمُغْرِبُ

لَوْ يَدْرِي النَّاسُ بِأَنَّ آبَاءَهُمْ مَخْلُوقُونَ لِلْأَرْضِ.. وَأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْفَاعِلُ خَلَقَ اللَّهُ الْإِنْسَانَ مِنَ الطِّينِ الْأَرْضِيِّ..
لَيَكُونُ بِهَا أَرْضِي مَخْلُوقٌ حَى.. وَيَكُونُ بِنَافِثَةِ الْأَرْضِ خَلِيقَتُهُ فَيُزَيِّنُ فِيهَا تَرْبَتَهَا وَيَصِيرُ الْعَيْشُ بِكَرْكِبِهَا عَامِرًا
لَوْ يَدْرِي النَّاسُ بِأَنَّ مَخْلُوقٌ لَا أَغْصَبِي اللَّهَ.. وَلَكِنِّي لِزَانَةِ رَيْيَ قَدْ أَسْلَمْتُ قِيَادِي فَهَوَّ الْعَالَمُ وَالْقَابِ
الْأَلَى حِينَ أَبَيْتُ السُّجْدَةَ وَاسْتَكْبَرْتُ بِقَوْلِ النَّاسِ بِأَنِّي مِنْ عَرْشِ الرَّحْمَنِ طَرِيدٌ؟

أَنَا حِينَ غَضِبْتُ اللَّهَ أَلْعَنَ اللَّهُ وَقَدْ نَفَذْتُ لَهُ مَا كَانَ يُرِيدُ.. قَدْ شَاءَ اللَّهُ فَكُنْتُ مُطِيعًا حِينَ غَضِبْتُ.. وَصِرْتُ
عَصِيًّا حِينَ أَلْعَنَ فَقِيلَ: مَرِيدًا

وَالنَّاسُ إِذَا وَقَعُوا فِي مَعْصِيَةٍ قَالُوا: مَا ذَلِكَ إِلَّا فِعْلُ الْوَسْوَاسِ الْخَفَّاسِ الشَّيْطَانِ! قُلْ مَاثِلُوا لِي بِرُفَاهَاتِكُمْ
وَحُكْمُوا إِنِّي شَيْئٌكُمْ بِرُفَاهَاتِي إِنْ الشَّيْطَانُ بِإِنْفُسِكُمْ يَأْقُومُ وَإِبْلِيسُ لَهُ شَرٌّ ثَانٍ.. إِنْ كُنْتُ أَنَا شَيْطَانُكُمْ حَقًّا
يَأْقُومُ فَانْتُمْ أَيْضًا شَيْطَانِي!

لِي نَفْسٌ أَنْزَلْتُهَا بِسَمْتِهَا.. فَإِذَا مَا جِيءَ بِاتَمِّ يَوْمِ الظُّلَمِ وَقُمْتُ أَقُولُ: أَسْأَلُ: كَيْفَ لِمَخْلُوقٍ مِثْلِي مِنْ خَارِ خَالِيَةٍ
أَنْ يَسْجُدَ لِلَّهِ أَمَامَ اللَّهِ لِمَخْلُوقٍ مِنْ طِينٍ صَلَاحًا لَفَانٍ؟ مَنْ قَالَ بِأَنَّ تَرَابَ الْأَرْضِ كَمِثْلُ النَّبَرَانِ؟
قَالُوا: وَإِبْلِيسُ عَمْسَى قَالُوا: وَإِبْلِيسُ عَنِيْدًا

وَوَقَعْتُ بِلُغَةِ الْحَبْرَانِ هَذَا أَعْمَسُ أَمْرُ الْعَمِيَّانِ؟ أَمْ كُنْتُ أَطِيعُ لِأَمْرِ الطَّاعَةِ حَتَّى أَعْلَنَ لِذَعَائِي؟ وَالْحَقُّ
يُقَالُ بِأَنِّي حَرْتُ وَأَبَيْتُ أَمَامِي أَنْ أَخْتَارَ وَلَكِنْ فِي الْأَمْرَيْنِ أَنَا الْخَاسِرُ فَدَرَى أَنَّى عَاصِرٌ وَمُطِيعٌ فِي الْحَالَيْنِ
عَلَى أَيْنَ.. لِلَّهِ الْأَمْرُ فَهَكَذَا أَمْرُ بَيْنَ الْمَخْلُوقَاتِ فَرِيدٌ.

يَاصِحُ أَوْلَاكُ أَقْوَامٌ مَلَسَتْ أَجْسَامُ الطِّينِ بِصَانِرِهِمْ.. سَلَبُوا مِنْ كُلِّ نَعِيمٍ فِي الدُّنْيَا.. وَأَقْتَالَ الشُّرَّ
ضَمَانَرِهِمْ.. فَتَرَاهُمْ قَدْ سَلَبُوا كُلَّ الْخَيْرِ وَكُلَّ الْحَسَنِ.. وَأَنْتَ بِطَهْمِكَ.. حِينَ خَلَعْتَ ثِيَابَ الطِّينِ.. عَلَى
هَذَيْنِ شَهِيدَا لَا تَنْكُرُ.. بَلْ فَادْكُرَا لِكَيْتِ أَعْلَمَ أَنَّكَ مِنْ بَعْدِ اسْتِغْنَاكَ سَوَاءَ تَعُودُ... وَتَسْتَغْفِرُ!

وَالآنَ وَدَاعًا يَارُوحَ الْإِنْسِيَّ السَّائِرِ فِي نَوْمِهِ
وَيُعِيدُنْ لَيْسَ الشَّيْطَانُ قُلُوسَةُ الْإِحْقَارِ فَلَمْ تَبْصُرْ عَيْنَايَ بِعَصِيٍّ مِنْ رَسْمِهِ!

عَجَبًا يَا قَوْمُ! كَأَنَّ السَّعْدِيَّ الْحَالِمُ فِي حُلْمِي وَكَأَنَّ الْحَالِمُ فِي حُلْمِهِ.. حُلَمَانِ لَقَدْ تُسَجِّا بِخُيُوطٍ مِنْ وَهْمِي وَخُيُوطٍ مِنْ وَهْمِهِ

وَصَحَّحْتُ مِنْ الْأَعْمَاقِ.. نَهَضْتُ وَهِيَ قَلْبِي مُغْصَا.. وَكَلَامُ قَوْمٍ لِسَانِي لَمْ أَذْكُرْ نَصَّهُ.. لَكُنِّي جِبْنٌ لَفَقْتُ تَكَلُّتُ وَقَلْتُ: أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ إِلَهِ النَّاسِ.. مِنَ الشَّيْطَانِ وَمِنْ مَكْرِهِ.. مِنْ هَذَا الْوَسْوَاسِ الْخَنَاسِ وَمِنْ شَرِّهِ.. حَقًّا إِنَّ الشَّيْطَانَ رَجِيمٌ.. وَدَعَوْتُ اللَّهَ أَغْفِرْ لِي حُلْمِي يَا رَبِّ! فَإِنَّ الشَّيْطَانَ الْمَلْعُونُ لَمِيمٌ! إِنَّ الشَّيْطَانَ نَعِيمًا لَكُنِّي بَعْدَ مُنْتِهَاتٍ فَوَجَعْتُ بِصُورَةِ ذَلِكَ الْحَلْمِ تُطَارِدُنِي.. وَتَرِفُ عَلَى عَيْنِي طَيْفًا.. وَتَرِنُ بِأَذْنِي صَوْتًا يَهْتَفُ بِي وَيَقُولُ: تَذْكُرُ.. لَا تَذْكُرُ؟ فَمُ اخْبِرْ قَوْمَكَ وَأَجْعَلْنِي لِلنَّاسِ خَلِيلٌ.. هَلْ كَانَ لِسِحْرِ جَمَالِي بَيْنَ الْخَلْقِ مِثِيلُ؟ لَا أَحْسَبُ أَنَّكَ عَنْ إظهارِ الْحَقِّ قَمِيلٌ.. وَلَدَيْكَ كَلِيلُ

وَآخِرًا عُنْتُ أَسْأَلُكُمْ وَأَقُولُ: مَا رَأَيْتُكُمْ يَا قَوْمِي فِي الشَّيْطَانِ؟ فَيَبِيعُ الْمَلْعَةَ أَمْ هُوَ فِي سَيْمَاهُ جَمِيلُ؟ لَكِنْ مِنْ قَبْلِ إِبْجَابَتِكُمْ لَا تَسْأَلُوا قَوْلَ اللَّهِ لَنَا إِنَّ الشَّيْطَانَ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا فِي الدُّنْيَا لَكُمْ فِي كُلِّ سَبِيلٍ!

الهوامش:

٥. هذ المطبوعة من نوع أدبي يسمى بالبيد، وهو فن عربي له جذوره في الأدب العربي القديم، ولكنه سُمي «ببداء» منذ القرن الحادي عشر الهجري. وقد نقل أدباء العربية هذه التسمية عن الفرس في ذلك القرن، وكان يسمى عند العرب القدماء بأسماء مختلفة.

٦. ترجم العقاد نثراً تحت عنوان «الشيطان جميل» في الصفحة السابعة من كتابه «دراس وديباخين» ما قاله السعدي في الشيطان. وقد ألفت في كتابة هذا البند من ترجمة العقاد.

٧. سعدي شيرازي (شيخ مصطلح الدين) ١١٩٢ - ١٢٩١ هـ شاعر ونثر كبير، يعد إماماً من أئمة الشعر والإرشاد في الأدب الفارسي، ولد في شيراز، وتعلم في نظامية بغداد، وكان من مريدَي عبد القادر الجلاني. ومن كتبه المعروفة: «بستان»، «جلمستان» أي «روضة الورد» (وهو كتاب في ثمانية أبواب تتضمن أشعاراً عربية وأمثالاً غريبة)، وكلا الكتابين في طرائف الخواطر والمواعظ إلى جانب بيوته الشعرية، وقد نثرت مؤلفاته إلى لغات كثيرة.

٨. يقول السعدي «إن الشيطان نفسه جميل يغوي القلوب بجماله، وإن أدباء أدم إنما مسخروه في الصور والتمثيل لأنه حرم أباهم الفرس فحرموه الجمال».

فبراير



مسها البحر، فلم تهدا

خلعت فردتى الحذاء، وضعتهما تحت إبطها. رائحة اليود تغمرها، صغير الموج ينفذ داخل روحها المتأججة، شعرها المحلول يرحل إلى أشرعة المراكب البعيدة والريح تبعث بثوبها، ترفعه لتستكين تحته.
الأصداف والقواقع المنثورة على الرمال تطلق تحت قدميها الحافيتين.

- يوما لا تسمعن الكلام، خذى.

رشقت مقياس الحرارة في فمها.

- تنزلين البحر في فبراير، مجنونة.

صاحت، زافرة نفساً حارفاً في وجهها.

فتحت نصف عين، كان وجه أمها متفحفاً كجسدها البدين الذي يهتز كلما تظوقت بكلمات نابية.

طوحت فردتى الحذاء بعيداً، بللت ساقيهما، غدغدتها. اللمسة الطفولية لوجه الماء مالت برأسها حيث السماء اللامنتهية، رأت الغيم متجمعاً في قلب السحب والتوارس الداكنة تحوم في حلقات دائرية.

قطرات مبللة تسقط على جبينها، أخرجت لسانها لتعلق حبات الماء الباردة دعت المطر إلى مصاحبتها، رفعهما للموج، قذفهما، غاصا في قلب الزرقة منتشيين، ليصعدا مع الموجة العالية وقد اغتسلت نشوبتهما بالملاح ورائحة اليود.

وأثا خالتهأ - ذات يوم - أثناء تبدل ملابسهأ،

أطالت النظر إلى نهديها، متتهدة:

- الترمستان أضحنا تفاحاً أخضر وغداً سطرهان رؤناً.

وحين زحفت عينا الخالة لأسفل، خبات عشفها الصغير والضحكة تنقلت من عينيها الناعستين.

رفرفات الذرائس الجامحة تزداد مع طرقة أول ضوء للبرق.

البيرت الواطئة على الشاطيء متلفعة بالصمت والوحدة.

جرت حافية بملابسهأ للتلصقة علي جسدهأ الفائر، يقطعها السعال على مسافات متقاربة.

هزت الأم مقياس الحرارة متصبعة:

- الواحدة منا، لم تكن تجرؤ علي النظر من الشباك دون إذن.

فردت علي جسد ابنتها الدافيء بطانية إضافية.

صائحة:

- لأبد أن تعرقني.

استدارت نحو الباب، أطلأت النور.

- ساهض لك ليموناً.

أحكمت الغطاء على صدرها متتبعة ظال أمها خلف الباب، الموارب، همست:

«أعرف يا أمي أن حرارتي سوف ترتفع، والسعال لن ينقطع، وإنها كسابقتها نوية برد وستزول، لكن ما المانع لو خلعت غطاء الرأس السميك الذي تخفين خلفه شمرك الجميل، وتلك الأقمشة الغليظة التي تحاصرين بها جسدي ونزلت البحر؟

لم أرك تذلين البحر، صيفاً كان أم شتاء يا أمي، لو نزلت مرة واحدة، مرة واحدة فقط يا أمي سوف تعشقينه، مثلما عشقته أنا حتى في عز فبراير».

تساىح الأشكال ... حاسة اللمس البصرى

تقول البطاقة المهنية للفنان «أحمد شىحا» إنه لى من أولئك اللى قذفت بهم لجان التنسيق إلى معاهد الفنون من انصاف الموهوبين اللى يكتفون بالتلويح بشهادات التخرج دون الممارسة الحقيقية المصنية والجادة لمهنة الفن.



وتقول بطاقة المهنية إنه لى من محترفى الفن اللى يكون ما تعلموه فى معاهدهم من قواعد وتقنيات ونظريات ثبت تماما أنها لىست الأدوات الفعالة اللى تصنع الفنان الحقيقى والمبدع الأصيل.

وتقول بطاقته المهنية أيضا إنه صقل مواهبه الفنية معتمدا على ملكاته اللى تعرف بالفطرة كيف وأين تمد جذورها حتى اكتسبت ذلك الطابع المتفرد الذى رحبت به الأوساط الفنية العالمية ونالت أعظم تقدير من النقاد ورجال الفكر وأصحاب الراى.

بعد اغتراب طويل عن مصر، جوالا بين شطآن المعرفة يعود الفنان «شىحا» إلى منبته ولىس فى جعبته إلا محصلة الاغتراب الطويل بحثا عن الذات وتنقيها عن الأصالة الحقيقية بعيدا عن الشعارات الرنانة والادعاءات الزائفة.

لا يمضى وقت طويل على عودة الفنان إلى الأرض التى نبتت فيها جذوره حتى يصبح أحد نجوم الحركة الفنية المعاصرة الذين يؤمنون بأن صناعة الفن وحدها لا تصنع الفنان، وإنما ما يشع من إبداعاته من فكر خلاق، وبض حي، واتصال بالجذور، والتصاق بالواقع زمانا ومكانا.

فى متانة الأنماط وفوضى الأساليب لا يجد الفنان لغة محددة تتسع لكل ما تفيض به نفسه خيرا مما حققه أجداده الغرابة من «شمولية التعبير» وعدم تفتيت الحس وتجزئة المشاعر.. فلا يكتفى بالسطح الملون وحده، ولا بالسطح المجسم وحده، ولا بالمعنى الأدبى المباشر وحده، ولا بالرمز المجرد وحده.. بل يجمع كل هذا فى بوتقة واحدة مؤلفا من هذا الخليط لغة شمولية سريعة الوصول... مثلما يفعل الراوية الذى يفمره الحماس وهو يروى تجربة شخصية أثرت فى حياته، فيعتمر مشاعره كلها فى محاولة جادة لتفريغ ما يجيش فى صدره دفعة واحدة، فيجد نفسه يستخدم الكلمة، والنغم، والإيقاع، والحركة فى منظومة كلامية فيها الأدب، والخطيب، والممثل والموسيقى مجتمعين.

يهتدى الفنان بفطرته إلى المادة الخام التى يصيغ بها ملاحمه فيجدها فى مادة الحياة الأولى... طين مصر المترسب فى قاع النيل، يشكل به خواطره ويجسدها لكى تملأ الدنيا بوجود حقيقى.. له جسم وقوام.. ودوام أيضا.

وهو يعلم تماما أن احتراق الطين وصموده أمام عوامل الزمن هو الذى يمنحه صلابة البقاء ليحكى عن عمره الحقيقى لا التاريخى.. وهو عمر اعتبارى له مذاق ورنين خاص، تقوم به الأكاسيد التى يستخدمها الفنان بذكاء شديد بعيدا عن الوصف السطحي الذى يبعد العمل عن جوهره ويفقده نكهته.

تنتقل الأنامل الخلاقة لتصنع من اللدائن أبجدياتها التى تبوح بما لا تستطيع أن تبوح به أبلىغ اللغات... وهى حروف غير دارجة، ولا هى مصطلحات متعارف عليها، ولا هيروغليفيات مستعارة، ولكنها نبض يخفق، وشهيق، وزفير تحرك صدر اللوحة، وتشكل العجائن التى تستجيب باستسلام ناعم لنداء الخواطر المتزاحمة فى وجدان الفنان، وتترك

بصماتها فوق السطح بارزة تارة، غائرة تارة أخرى، إنها ولادة ومخاض، ويعث بكل مظاهره وملحقاته... حالة أشبه بالحدث الجيولوجي الخطير الذي «تخرج فيه الأرض انثقالتها»... ولا غرابة في ذلك فليست التصرفات الأدمية بجميع أشكالها وصورها سوى ردد فعل لانفعالات داخلية وتقلبات باطنية هي التي تغير قشرة النفس وتعرضها لشتى الحالات صعودا وهبوطا فوق مدرج العواطف... وهكذا يصبح لهذه المنظومة جوف وسطح، وظاهر وباطن، هما قطبا العمل وسداه ولحمته، لا تكتمل الرؤية إلا بتواصلهما واتحادهما في نظرة شمولية جامعة.

ويتنازح الأبجديات فوق السطح.. أبجديات لا شرقية ولا غربية، أبجديات لا عربية ولا فرعونية، أبجديات مخلقة وليدة اللحظة تفرزها ذاكرة معمرة سحيقة الغور قد تبدو أحيانا كأنها أشكال وهياكل شبحية شبيهة بما هو كائن في الحياة، وتبدو أحيانا أخرى كأنها رموز وطلاسم وأصداء مبهمه لما هو غائر في داخل الداخل معا تراكت فوقه رمال النسيان.

الأشكال رغم صلابتها المادية تفقد كثافتها وتكتسب رقة الذكريات وشفافيتها، أو مهممات الكهنة في محارب المعابد تحملها سحابات البخور عبر الزمن السحيق فتثير في النفس حساً صوفيا يندر حدوثه إلا في لحظات الانصهار الكامل في الوجود المطلق.

الإيقاع السريع هو العنصر المعادل للزمن.. فلوحاته تلث كأنها تسابق شيئا لا تستطيع اللحاق به.. وظاهرة الثثرة التركيبية مردها تكس الخواطر والهجوم التي تحاول أن تنطلق في نبرة واحدة حتى لا تفقد دفئها وحرارتها...

لا جدوى من محاولة تفسير عناصر اللوحة ومفرداتها تفسيراً تاريخياً أو واقعياً أو أدبياً لأن محتويات العمل ليست وصفا لأحداث أو وقائع أو مواقع وإنما انطباعات خرساء، وأصداء مشبعة بشيء ما.. وهواتف داخلية تتشكل تبعا لطبيعة هذه الهواتف قوة وضعفا وحجما وشكلا.

الأشكال الناتجة من التفاعل بين الهوائف والعجائن الوسيطة ليست أشكالا عشوائية أو وليدة الصدفة، إنها تريد نبذى وتجاوب موجى محسوب لما تطلقه النفس عبر قنوات التعبير، فتستجيب لها الأنامل المثقفة دون تشنج أو تأزم..

رغم سيطرة العنصر الهندسى على التصميم العام إلا أنه لا يطغى على الحس الإنسانى الذى يمثل العصب المحرك والمفجر للأشكال المتناثرة فيكسبها ذلك اللغظ الديناميكي غير العادى ويضفى عليها حركة نابضة فيها كل مقومات الحياة التى تنفجر كبركان تارة، أو تسكن كبحيرة راكدة تارة أخرى.

تصدر اللوحة أحيانا جملة ضخمة كأنها تقوم بدور محورى فى ملحمة كبيرة تنفجر منها بقية الأحداث فى شتات غير فوضوى، وهنا تعمل النسبية عملها السيكلوجى فى توجيه عين المتلقى تبعاً لأليات العمل وتتابع حلقاته..

يتلقى المشاهد العمل بحاسة اللمس البصرى لا بحاسة الإبصار وحدها... حيث تعمل البروزات والتجاويف عمل حروف البرايل التى يتحسسها فاقدر البصر بأطراف أناملهم ليتعرفوا على مضامينها.. فالتضاريس الجيولوجية المنتشرة فوق السطح ما هى إلا مفردات منظومة كبيرة يتحسسها المتلقى ببصره وبصيرته معا لتكتمل عناصر التخاطب بين المتلقى والعمل ويتم التواصل عن طريق مساراته الطبيعية.

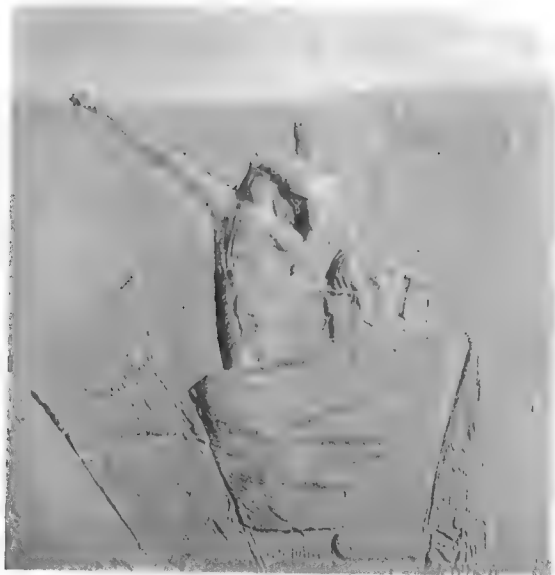
البطل الحقيقي فى جميع الأعمال هو ذلك العبق الأخاذ الذى يحدث نوعاً من النشوة والشجن معا.. ولا نستطيع إنكار موطن هذا العبق ولا هويته مهما حاولنا... فالناخ فرعونى رغم محاولة إخفاء ذلك عمداً أو سهواً.

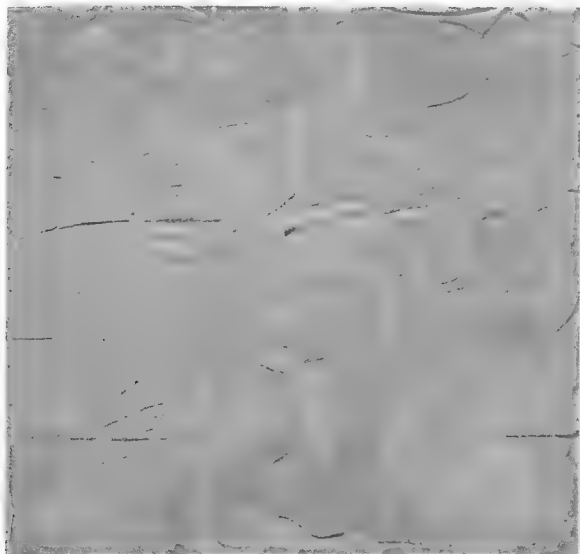
يلخص الفنان ملحمة الرائعة فى ثلاث لوحات يختتم بها جولته الحاملة.. حيث تبدو فيها أشكال مجسمة لومياءات تتحرك أو تحاول أن تتحرك لتنتقل من مراقدها.... إنها توحى بأن هناك بعثاً جديداً يوشك أن يحدث.... وأن هناك أملاً فى عودة الحياة إلى المومياءات التى ظلت راقدة فى مقابرها آلاف السنين.. ولهذا أقترح أن تسمى هذه الرحلة الممتعة:

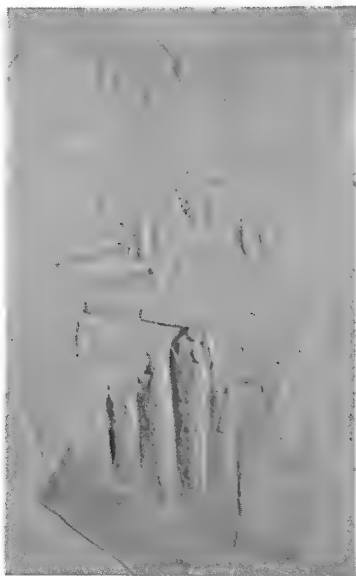
المومياءات تعود إليها الحياة.

مومياءات تعود إليهما الحياة

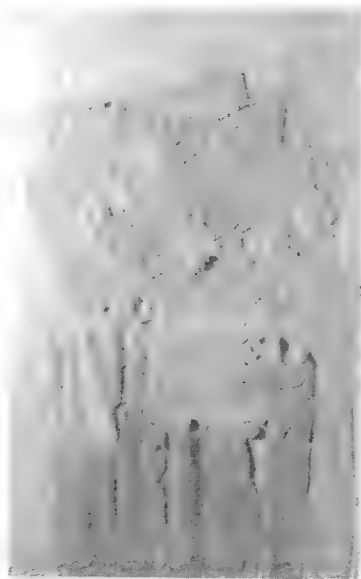
أحمد شيجا









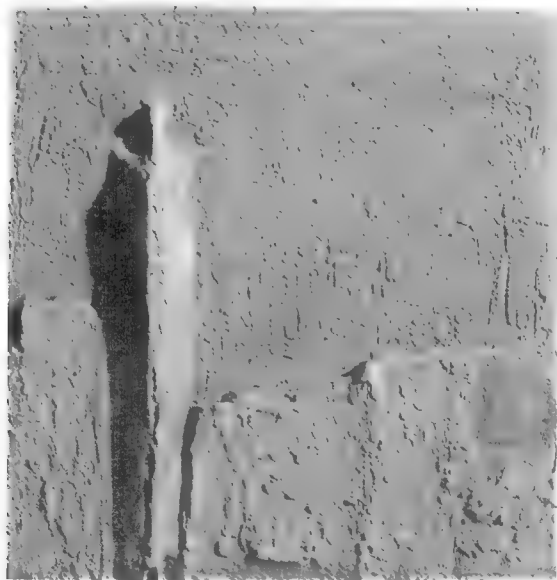


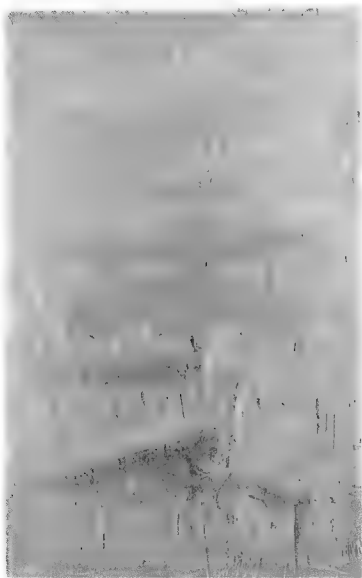














جون داشلي
ت. أحمد عمر شاهين

عن الشاعر:

- جون داشلي هو أحد أهم الشعراء الأمريكيين المعاصرين.

- ولد سنة ١٩٢٧ في ولاية نيويورك، وحصل على شهادته الجامعية في الآداب من جامعة هارفارد سنة ١٩٤٩، وقدم رسالة ماجستير في جامعة كولومبيا عن الروائي الإنجليزي هنري جرين.

- عمل ناقدا فنيا للطبعة الأوروبية لصحيفة نيويورك هيرالد تريبيون في فرنسا، ومراسلا لمجلة أخبار الفن النيويوركية من سنة ١٩٥٨ إلى سنة ١٩٦٥.

- عاد إلى نيويورك سنة ١٩٦٥ وعمل رئيسا لتحرير مجلة أخبار الفن حتى سنة ١٩٧٢.

- عمل مدرسا للانجليزية في جامعة بروكلين منذ ١٩٧٢، وفي جامعة نيويورك منذ ١٩٧٤، بالإضافة إلى عمله ناقدا فنيا لمجلة نيويورك

- فازت مجموعته الشعرية «بورتريه ذاتي في مرآة محدبة» سنة ١٩٧٥ self portrait in convex mirror بالجوائز الثلاث الكبرى في أمريكا سنة ٧٦ من بينها جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب القومي.

- أصدر ١٦ ديوانا شعريا، من بينها:

- بعض الأشجار ١٩٥٦.

- أنهار وجبال ١٩٦٦.

- كما نعرف ١٩٧٩.

- كانت النجوم ساطعة ١٩٩٤.

- كما أصدر ثلاث مسرحيات سنة ١٩٧٨.

- نشر الحوار في الجزء الأول من كتاب: «الكتابة الأمريكية اليوم» من إعداد ريتشارد كوستيلا نيتز.

جون داشلي حوار مع شاعر صعب

* المزيد من المعلومات، انظر: أحمد مرسى - مجلة إبداع
نيسمير سنة ١٩٩٤.

□ لاحظت أن الموسيقى مهمة جدا لك ولشعرك... ما هي خلفيتك الموسيقية يا سيد أشرى؟

- ليس لدى خلفية ما. اعتدت أن أعزف على البيانو لكن بشكل رديء جدا، فتوقفت عن ذلك، تلقيت دورتين دراسيتين في تاريخ الموسيقى حين كنت في الجامعة، لكنني استمتعت بالاستماع إلى الموسيقى، وأقضى في ذلك وقتا كبيرا وأدى مجموعة كبيرة من التسجيلات الموسيقية.

أعتقد أنني، بشكل ما، مؤلف موسيقى محبط لو عرفت كيف تبني الموسيقى لفعلت ذلك بدلا من كتابة الشعر. وليس ذلك لأنني أعتقد أن شعري موسيقى، أو يجب أن يكون كذلك، بالمعنى الذي يقصده شعراء معيّنون مثل «سوينبرن» الذي يشدد بقوة على اتساق ورخامة إيقاع الكلمات. ما يشدني إلى الموسيقى هي الأفكار التي تمتد بها، هذه الأفكار بالطبع لا يمكن أن تجسد في كلمات مثل معظم الأفكار الكبيرة التي تمر بهذه الطريقة وهذا الفهم أحب أن أتناقض وليس باستخدام المعنى الفعلي للمصطلح.

□ هل تستخدم الإحساس بالموسيقى والإيقاع أو الصوت. لقد قال الناقد «كوسيتيلانتز» في مجال حديثه عنك إن الموسيقى متداخلة في شعرك بشكل كبير جدا، بالرغم من أن البعض لا يحس بذلك... كيف تفسر الأمر؟

- مرة ثانية أحب أن أؤكد أن القضية ليست في تكوين أصوات جميلة على وجه الخصوص، بالرغم من أنني

أمل أن أفعل ذلك بين حين وآخر. ولكنها موسيقى الأفكار والإيقاع الذي تملكه، التحليل والتخدير للوجودان في الموسيقى كما في الفكر... ذلك الذي أحاول أن أضمنه شعري.

□ هل سمعت إلى التعبير بالموسيقى التي لا تخضع للسلاسل الموسيقية المعروفة أو بالأحرى نُقْتُ لأن تفعل ذلك؟

- لا يوجد داع للقلق إليها فهي موجودة بالفعل في شعري، مرت فترة استمتعت فيها كثيرا بموسيقى «شونبيرج» خاصة تلك التي لا تخضع للسلاسل الموسيقية، التي سبقت موسيقاه التسلسلية، ولكنني في الحقيقة استمع إلى كثير من الموسيقى التقليدية.

□ روى عنك أنك تقول: أنا لا أستخدم الكلمات بسبب أصواتها ولكني أستخدمها تجريديا كما يستخدم الرسام التجريدي الألوان...؟

- مثل هذه الأقوال تحتاج إلى تحميم دائما، أعتقد أن مصدر هذا القول شيء قلته ذات مرة إجابة عن سؤال أحد الناشئين. ولقد تعلمت منذ ذلك الحين أن أتجنب مثل هذه المواقف. فالطريقة التي تصف فيها عملك في يوم ما قد تكون صالحة لتذكرك في ذلك اليوم، لكننا نترك الكثير مما لم يقل. لقد وصفوني بأنني «أطروش» الكلمات على الورق دون اعتبار لمكان وقوعها ولما تعنيه. ربما كان ذلك صحيحا في مرحلة ما من مسيرتي الشعرية، حين شعرت بحيرة حول

الكيفية التي يمكن للمرء أن يتقدم فيها خلالها، لكنني لا أقول ذلك الآن في وصف شعري، فأتنا في الحقيقة أولى عناية كبيرة للكلمات وما تعنيه.

□ علق "دافيد كالمستون" على ميانك "حلم الربيع المزروع" بأن كتابتك الصعبة الغامضة تجبر القراء على تعلم أشياء جديدة كالجمال الموسيقي الجديد أو لغة جديدة... هل أنت شاعر صعب؟

— ذلك ما يقولونه عني.

□ هل تعتقد أنك صعب حتى لنفسك أنت؟

— بالعكس. أنا أرى شعري سهلاً. وأحاول أن يكون كذلك بالنسبة للقراء. وأنا أسف أنني اكتسبت شهرة بكوني شاعر صعب، أسف.. لأنني أعتقد أن كثيراً من الناس قد يثبط عزيمتهم عن قراءة شعري بسبب..

□ سمعتك تلك؟

— صحيح. من الواضح أن هناك صعوبة في شغري.. لكن ما طبيعة هذه الصعوبة؟ إذا كان شعري صعباً فليس ذلك بسبب نوع من المعرفة للغة، أو بسبب ارتكازه إلى كثير من المراجع في إصاحاته كما هي الحال عند إزرا باوند في أناشيده مثلاً. حيث عليك أن تقوم بكثير من البحث والقراءة كي تترك معنى شعره. أعتقد أن الأمر مسألة تركيز على النص، وهو بطبيعة الحال أمر صعب. فالتركيز هو آخر ما يريد المرء منا أن يسارسه، ولكن يجب علينا ذلك بين حين

وآخر. وذلك يتطلب انتباهاً كبيراً، لأنني أستخدم الكلمات بطريقة دقيقة جداً، فهي تعني بالضبط ما نقوله، لا شيئاً موازياً لها أو مرادفاً أو حتى يمكن نشرها.. هذا النوع من الانتباه غير مؤهل له كل القراء خاصة في الشعر.

أود لو كان الأمر خلاف ذلك، لكن لا يبدو أنني أستطيع الكتابة بطريقة أكثر بساطة واطل مقتنعا بما أكتبه. أحاول بالتأكيد أن أكتب بأبسط ما يمكنني تحت الظروف التي تحيطني، هذه الظروف تعني وبمعي بكل ما يحدث حوالي وأنا أكتب، مما يكثف كل هذا الوعي في الشعر.

□ يقولون إنك تكتب لنفسك فقط، وإنك الوحيد الذي يفهم ما يكتبه ولا يستطيع ذلك أحد آخر.. هل هناك جمهور ما في ذلك وأنت تكتب؟

— طبعاً. أنا أعرف ما تحدث عنه، وهذه هي الطريقة التي يصفونني بها، وكما يحدث غالباً فأتنا لا أشبه كثيراً الصورة العامة التي يرسمها الجمهور لي. لست متعزلاً أو أتواصل في كتاباتي مع نفسي فقط، لو كان الأمر كذلك لما كتبت، فالكتابة، كما هو واضح، شيء مخصص لشخص آخر. وأمل أن التعقيد في عملي أن يكون محبطاً للقارئ، ولكن يزيده بمرونة تجعله يشعر بالسعادة وهو يقرأ.

أحب كتيبي إلى قلبي هو ديوان "ثلاث قصائد"، إنه ثلاث قطع طويلة من الشعر المنشور، تبدو على

عمودين. فى الحقيقة لم أخطئ لذلك مقبدا، بل جاءت إلى ذهنى من نفسها. خطرت لى فكرة القصيدة ذات العمودين التى تسمى «الابتهاال المتكرر» مصادفة، لا أذكر بالضبط كيف بدأت كتابتها أو كيف ظهرت بذلك الشكل.

والفكرة أن هناك بالفعل صوتين يسييران منفصلين، ومن المفروض أن ترى القصيدة وأن تكون واعيا بالصوتين فى الوقت نفسه. ومن الواضح طبعاً أنك لا تستطيع قراتهما معا فى الوقت ذاته، عملت تسجيلاً لهذه القصيدة مع الشاعرة «أن لا وزياخ» حيث قرأنا القصيدة معا، كل واحد يقرأ صوتاً أو عموداً، بالطبع ستفقد الكثير من معانى القصيدة. لكن لك هو الهدف منها.

□ هل قرأ كل منكما فى الوقت نفسه؟ لماذا؟

- لا أعرف بالضبط عدا أنى اعتقد أنى وقعت تحت تأثير موسيقى «إليوت كارتير» الذى أعجب بعمله كثيراً. الآلات فى موسيقاه لها تقريباً شخصيتها المستقلة، فى الوقت الذى تُعزف فيه يبدو أنها تتجاوز أو تعترض على بعضها البعض، يكون لبعضها اليد العليا تارة، ثم تأخذ الدور آلة أخرى، ويوضح هذا فى عمله المسمى «ثنائى البيانو والكمان»، وقد حضرته فى عرضه الأول، كان عازف الكمان فى أحد أطراف خشبة المسرح، والبيانو فى الطرف الآخر.

الصفحة كانتا مقالات كنت أحاول أن أكتب نوعاً من الشعر المنثور ذا جو لا يشبه ذلك الذى خبرته فى معظم الشعر المنثور من ناحية بلاغية ووعى بالذات حتى فى أفضل نماجه عند بودلين مثلاً.

هناك نوع عالى الاطراء من الشعر المنثور، أحاول أن أرى إذا أمكننى للسير بدونه. فكثير من شعرى عادى جداً، هناك قطع منه مكتوبة بعناية بلغة ومطرزة، ولكنى أأمل ألا يتخذ هذا الدليل حرفياً، فهى نوع من قطع ملصقة بعناية لطرق مختلفة فى الحديث والكتابة.

□ كيف يخطف تقدم العمل عندك من كتاب إلى آخر؟ هل لديك خطة لذلك، على الأقل فى ذهنك، بئذك ستتحرك من اتجاه إلى آخر؟

- لدى خطة بالطبع، لكن ليس لدى فكرة عن الاتجاه الذى ستتحرك إليه. أو كيف ستتناوله؟ يكون منفى أن أعمل شيئاً لم أفعله من قبل، هذا بالطبع ليس ممكناً لأى فرد، حيث إنك الشخص نفسه الذى كتب ما سبق أن كتبه، فالمرء يميل إلى تكرار نفسه. لكنى لم أكتب قصائد منثورة من قبل عدا قصيدتين خفيفتين جداً، وحدث فجأة أن خطر لى أنى لم أجرب الشعر المنثور.. ورغبت أن أكتشفه. وعين كتبت لم يكن لدى دافع أن أكرر التجربة.

وأردت أن أكتب شيئاً آخر مختلفاً وجديداً بالنسبة لى. فكانت قصيدتى الطويلة التالية من

ذلك كان الوقت الذي كتبت فيه تلك القصيدة تقريبا، ربما كانت نابعة من تأثرى بذلك. وهناك شيء آخر نبهنى إليه شخص ما، واعتقد أنه على صواب. فيلم «فتيات شلسى» لاندسى وارول، فخلال جزء من ذلك الفيلم، يعرض فيلمان فى الوقت نفسه، كنت تراهما جنباً إلى جنب.

□ إنه تقليد قديم فى الموسيقى، على سبيل المثال لوحات فى معرض، حيث يتحاور التاجران بالموسيقى.

– وأيضا فى الرواية الثرية لشارلز إيفس .. لقد أطلق على إحدى الآلات اسم «رولر».. وهى آلة تفقد السيطرة عليها دائما.. وتلخبطة كل شيء.

□ كثير من النقاد وضعوك ضمن «مدرسة نيويورك للشعر».. ماذا تعنى هذه المدرسة لك؟

– ظهر الاصطلاح أولا فى مقال كتبه «جون مايرز»، الذى كان مديرا لقاعة فنون نيويورك، التى أصدرت أول كتبنا عن الشعر. اتحدث عن نفسى وعن كينيث كوك، وفرائك أوههار، وباربارا جيبست وجيمس شولز. واعتقد أن «مايرز» ظن أن الشعر لى ظهر تحت ذلك الاصطلاح، سيجد جمهورا، كان هذا فى الوقت الذى كثر فيه الحديث حول مدرسة نيويورك للرسامين.

لا اعتقد أن هذه المدرسة تعنى شيئا، فكل واحد منا يكتب بشكل مختلف، وعدا أننا اصداق، فإن ما يجمعنا

هو لليل نحو التجريب، وأنا نستخدم اللغة بطريقة أكثر تجريبية وأقل عقلانية مما هو معتاد، مع أن هذا لا ينطبق على «جيمس شولز» الذى يقترب بشعره من إليزابيث ميشوب وحتى روبرت لويل. لذا فانا أقول إن العنوان «مدرسة نيويورك» لا يعنى الكثير، لكن من ناحية أخرى، الناس تحب أن تعلق «اليافطات» وعادة لا يحب الموه «اليافطة التى تلتصق به، ربما إذن تعنى أكثر مما قلته.

□ ماذا عن الوسط الاجتماعى الذى تكتب فيه.. هل تتسحب مثل بعض الكتاب أم تكون منغمسا فى العالم أثناء الإبداع؟

– من الواضح أنى جسديا أكون مع نفسى، لأنه لسوء الحظ تلك هى الطريقة الوحيدة التى يمكن إنجاز الكتابة بواسطتها.

□ تعنى أنت لا تكتب فى محطة قطار؟

– بعض الكتاب يستطيعون ذلك. كان صديقى الشاعر الراحل «فرائك أوههار» لا يجد صعوبة فى كتابة قصيدة وسط شرفة ملوثة بالناس. لكن بالنسبة لوعىي بالعالم الذى حولى والناس الذين فيه، وما سيفرقونه عما أكتب، فذلك أحد اهتماماتى فى أثناء العمل.

□ أود أن ألقى عليك بعض كلماتك ثانية، قلت مرة «معظم الأشياء الرعناء جميلة بشكل ما، والرمونة هى التى تجعل الفنى التجريبي جميلا بالضبط كما

تكون الأديان جميلة للاحتمال القوي بأنها ثائمة على
لا شيء..

□ هل ذلك هو مفحك إلى الكتابة؟

- من الصعب أن تقول ذلك، لكني أعتقد أن الطبيعة
الإشكالية لشعري هي علامة لنوع من الطيش أو
الرغبة، فكثير من الناس لا يرون أنه شعر، وآخرون
يدافعون عنه بوصفه شعراً.. وليس لي أن أقدر لسموه
الحظ. ولكن تلك هي الطريقة التي انبثق بها، واعتقد
أن صناعته أو نوعه موجود فيه. أشعر بهذا أيضا
حتى مع أعمال كبار الرسامين المعاصرين مثل
جاكسون بولوك أو مارك روثكو: كل ثرد يتقبلهما
الآن على أنهما رسامون كبار، ومع ذلك هل يرتقى
عملهما إلى شيء؟ هناك احتمال أن لا، بالرغم من
أنى أؤمن به وأريده أن يعيش. وذلك جزء من قوة
فنهم.. هل يعنى هذا الشك أنه لا يوجد فن على
الإطلاق؟

□ يبدو لي أن الزمن يفتلك، ماذا تقول عن الزمن في
عملك؟ وكيف تتعامل معه؟

- هو موضوع شعري بشكل ما. ظننت مدة طويلة أنى
أكتب شعرا بلا موضوع، على الأقل بالمعنى
التقليدى. وحين كبرت، اكتشفت بالفعل أن الزمن هو
موضوع الشعر الذى أكتبه. شيء لم أكن أستطيع
تخيله بالطبع، كما لا نستطيع أن نتخيل أن نكون
أكبر مما نحن فيه الآن. وبالرغم من أنى لم أخطط

للأمر بذلك الشكل، فقصائدى دائما توجه نفسها
نحو طبيعة الزمن، ما هو الزمن؟ هل هو ما نراه فى
الساعة الزمنية؟ أم أن هناك نوعا من الزمن
البرجسونى نسبة إلى برجسون. وهو الزمن المهم؟
ويما أثنى قرأت «بروست» فى سن صغيرة. فإن
انشغاله بالزمن تخلل عملى..

□ ذكرك لبروست يقودنى إلى بعض قصائدك التى
كتبتها أصلا بالفرنسية.. لقد قضيت فترة ما من
حياتك فى باريس.. اليس كذلك؟

- بالفعل. كتبت قصيدة هي خمس قصائد قصيرة
اسميتها «قصائد فرنسية» كتبها بالفرنسية بفكرة
أن أترجمها بنفسى إلى الإنجليزية، لأرى إذا كان
هناك اختلاف فى الصدى عما لو كتبتها مباشرة
بالإنجليزية.

لا أعتقد أن هناك اختلافا كبيرا فى النهاية.
وأكتشفت أن لورا رايدنج قد فعلت ذلك من قبل،
من الصعب أن تأتى بشيء جديد.

□ المفردات فى قصائدك بسيطة جدا. إنها الإنكار
والمفاهيم هي التى تزجج بعض القراء... هل تبذل
جهداً للتخلص من الكلمات الصعبة؟

- لا. وأعتقد أنى أختلف معك. هناك كلمات فى قصائدى
لا بد من البحث عن معانيها، ليست كثيرة بالطبع، فانا
لا أريد من القارئ أن يقفز دائما إلى القاموس. ولكن
الفرق بين الكلمات التى تعنى بالضبط الشيء نفسه

تقريباً، هو أمر أخصى وقتاً طويلاً أفكر فيه. هناك دائماً سبب لاستبدال كلمة غير عادية، بكلمة عادية. مع أن الاختلاف قد لا يكون مرئياً.

قرأت في كتاب فولر «استخدام الإنجليزية الحديث» أن هناك كلمتين فقط تعنيان الشيء نفسه في اللغة الإنجليزية، وهما: furze و gone. وتعنيان نبات ينمو في المستنقعات، ولم تمر بي أي منهما، وبالتالي لا أعرف.

□ هل يمكن أن تخبرنا ماذا تعني قصائدك إليك؟ ما الذي تحاول أن تقول؟ وكيف ترى شعرك؟

ـ اعتقد أنه من الصعب على شاعر أن يرى شعره، ويذكرني ذلك بشيء قاله «واندل جاريل» بأن هناك لحظة رائعة، حين تفتح نرج مكتبك، بين حين وآخر، وترى قصيدة نسيت أنك كتبتها، والحظة ظننت أنها لشاعر آخر.. وتحدث إليك قارئاً لا كاتباً.

لا يحدث هذا كثيراً، أنا لا أقرأ شعري لأتلعثم شيئاً، ربما كنته لاني تعلمت شيئاً ما، أو عرفت شيئاً ما في ذلك الوقت، لكني لا أعود إليه وأقيم، انشغالي الرئيسي دائماً، بالشئ التالي الذي سأكتبه. أما ما كتبت فقد انتهيت منه، أحبه لكنه لا يوحى لي بالطريقة التي تبوح بها لي قصائد شاعر آخر أعجب به.

□ لابد أنه أمر صعب أن نزيد من امتيازنا دائماً ؟..

ـ ماذا لدينا غير ذلك لنفعله.. عليك أن تحاول.

□ ضمن أعمالك ، هناك رواية «عش المظلمين» سنة ١٩٦٩..

ـ هذا الكتاب ظهر بشكل عجيب. كتبت مع صديقي «جيمس شولر» وهو شاعر موهوب مشهور. بدأ الأمر لعبة. كنا نسافر مع آخرين في عربة ليس لدينا ما نفعله. فقال لي «لماذا لا نكتب رواية؟» قلت «كيف نفعل ذلك؟» قال: الأمر بسيط. فكر في السطر الأول. وهكذا كتبت السطر الأول الذي يقول «كانت اليس متعبة»، وأصبح لدينا بالفعل شخصية وموقف. كتب السطر الثاني، وواصلنا ذلك طوال سفرتنا بالعربة. بعد ذلك، عملنا فيها على فقرات. فقد سافرت إلى أوروبا لأعيش هناك عدة سنوات، حاولنا أن نواصل الكتابة بالمراسلة، لكن ذلك لم يجد. وهكذا وضعنا جانبا لعدة سنوات، ونسينا الأمر دون أن نفكر بأن هناك من يهتم بنشر ما نعتبره نوعاً من الدعابة لتسليتنا الخاصة.

الشخصيات في الرواية سخيفة، تعيش في ضاحية في نيويورك، لأنه حدث أننا كنا نعتبر مدينة في «لونغ آيلاند» في ذلك الوقت، ورأينا بيتاً تقليدياً جداً بنوافذ ذات مصاريع خضراء، فقررنا أن تعيش الشخصيات في ذلك البيت. لقد شبهها «أودن» بأعمال «رونالد فريمانك» الذي كنا نعجب به نحن الاثنين، وبإليس في بلاد العجائب (تلك لطيف) وكذلك بروايات الكاتب الإنجليزي «إي . إف.

بنتون» الذى لم اكن قد قرأته آنذاك، مع أن صديقى قراه - ولقد قرأت رواياته ولاحظت تشابها ما - إنها نوع من عالم الطبقة الوسطى، حيث لا يحدث شيء فى الواقع، هناك مصائد كثيرة، خصام وشجار، وفى النهاية يتزوج الناس وذلك كل شيء، إنها فى معظمها حوار، لقد تأثرنا بروايات «ألقي كومبتون بيرنت» القائمة على الحوار بشكل مطلق.

□ تجربتى الخاصة مع الشعر فى المدرسة كانت، على أن أعترف، خائفة؟

- وتجربتى كانت كذلك فى الواقع. لم أبدأ قراءة الشعر أو كتابت حتى أصبحت فى المدرسة العليا، والسبب الرئيسى الطريقة المحبطة التى كان يقدم بها الشعر، ولم تعد كذلك الآن... كان معظمه شعر القرن التاسع عشر إذا كنت محظوظا - لو نجفלו أو ويتمان، وإلا لمشارت «سيون ريفز».

□ بمناسبة هذا الموضوع، لدى قصيدة هنا كتبها أنت عن ما هو الشعر، أعتقد أن مدرسى الألب وأولئك الذين يدرسون الشعر أو يحاولون تدريسهم، لو احتفظوا بكلماتها فى أذهانهم فلن يواجهوا أية مشكلة.

- هذه الأسطر هى نهاية قصيدة قصيرة تسمى «ما هو الشعر؟»، كتبها حين بدأت أدرس الشعر، وبدا الطلبة يسألون باستمرار: ما الذى يجعل القصيدة قصيدة؟ وهل هناك اختبار كصيفة عباد الشمس يمكن أن تطبقه على شيء يشبه القصيدة لنكتشف أنها قصيدة أم لا؟

بالطبع لا يوجد مثل هذا الاختبار، وظللت أقول هذا للتلاميذ بطرق مختلفة، وكانت إحدى تلك الطرق أن أكتب قصيدة حول الموضوع.

نسى المدرسة...

كل ما حصلت عليه من أفكار تدريسي الرياح

وما تبقره يشبه عقلا.

أغمض عينيك ستراه متدا لأنيبال

الاحصاء، طريقه عمودي راه

قد يمحط. ماذا؟ بعضه الرهره هال.

أود أن أشير إلى أن الأسطر الأخير سمعت شخصا يقوله لأخر فى مكتبة يوما ما. فأنا أؤمن باستمرار، مقاطع من الأحاديث فى قصائدك تلك الطريقة.

قبر يتسم



الماء بجوار المجارة في النهر يزحف كثعبان مسافر، وحقيبتها للصغيرة في يدها، الحجارون على اكتافهم الحجارة. البواخر تخرج دفانها. الحجارون يجرون بالمجارة للبواخر. البواخر تخرج دفانها للسماء، وهي تسأل الحجارين عن قبور عالية عليها أسماء يعرفونها. كانوا يصفون لها الطريق القريب. كانت القبور عالية وعديدة. كانت القبور التي تقصدها بالاسم مسورة وحيدة بالأشجار. كانت القبور ليست مثل تلك القبور المنسية. كانت الأشجار مسقية بريانة والسور على حاله وكأنه محروس بالأموات، هل لأن أهلها الأحياء هم سكان الجبل ويملكون بعض البواخر، كانت لا تعرف أحدًا، ولا يعرفها أحد، وكانها كانت تريد أن تسأل نفسها:

«هل أنا غريبة عليهم إلى هذه الدرجة؟»

لم تكن غريبة أبدًا سوى أنها لم تكن تغطي رأسها وتركزت شعرها إلا كورت قصيرًا كالرجال. كان شكلها ينم عن مرض أو كانها واحدة من المنيعة تائهة في المقابر. كانت للقبور المسورة القصيرة تنتمي إلى أسماء عاتقتها من الموتى، وهي صارت وحيدة وإن كانت صغيرة. كانت القبور كل قبر عليه اسم صاحبه وينتهي بنسب اسم الجد المعروف، والباب محكم، والقفل المقل في كمال تحكمه وهو منبسط على رزة الباب. سألت عن أحد يفتح لهؤلاء الباب. قالوا لها: «يوم الجمعة». قالت: «أنا ماشية»، وهم عرفوها أنها منهم، ولكنها كليتها مسافر من زمان، أو لطف مات، وإنقطعت سيرته، وسيرة بناته وأولاده. تناقلوا الكلام بلا أهمية عما جاء بها، وساروا لصالحهم ومشاكل أولادهم. قالوا: قولوا لها: «مفتاح القفل

ضامع. جلست بجوار الباب وأشعلت سيجارة، وكانت تبسم، وكانت هناك شجيرة صغيرة خضراء عليها زهرات صغيرة زرقاء. كان الشوك فيها يحتجز أوراقًا باهتة صفراء من جرائد. ويهض ريش صغير لطير، وكان على مرمى بصرها من خلف الشجرة قبر صغير إنهدم أغلبه والباقي منه مازال يحمل شاهداً بل اسما. وسعت من ابتسامتها، وهي تمضي في السيجارة تخيلت أن بقية القبر يتبسم لها حتى انتهت جلستها ولا جاءها أحد بالمفاتيح، فعادت ثانية ناحية البواخر، وكل أن تثلث للوراء وتبسم لبقية القبر.

كان الحجارون بالقرب من البحر يأكلون وقد ابهرت البواخر. نادوا عليها أن تاكل معهم، فجلست بالقرب منهم تاكل وتتأملهم وتركت لهم بقية سجانرها.

كانت وهي في المركب تحج، وتمسح ماء عينيها، وكانت صغيرة حتى على الحزن. كان الحزن في عينيها أكبر منها بكثير، ولكنها كانت - كل أن - تبسم على الحزن الذي في عينيها، وتتأمل - في فرح قليل - لأراكب حينما لا يراقبها أحد.



اميل المعلوم

تضم المجموعة القصصية الأخيرة للأديبة ديزى الأمير « على لائحة الانتظار » عشر قصص تقوم بالبطولة فيها امرأة واحدة هي الكاتبة نفسها . وتعالج هذه القصص مواضيع مختلفة تتصل كلها بالتاريخ الشخصى للكاتبة، وإن بدأ من خلال بعض السرد القصصى الموضوعى أنها ليست كذلك .

وتدور قصص المجموعة حول محورين أساسيين هما السفر والإقامة وما يتخللها من حوائث ومشاهدات وأفكار .

أما في محور السفر فتصف لنا الكاتبة بأسلوب ساخر مشوق الموقنى والتخلف في مطار الواق واق وهو مطار مرت به خلال رحلة من رحلاتها، وتنقل إلينا صور المعاييب والمخازى التي رأتها هناك بعينها فأحييت إمتاعنا برؤيتها وإشراكنا بحالة الضياع والضيق التي انتابت المسافرين وهم يحاولون عبثاً الخروج من حجم هذا المطار الهائل بالصوت الناس وضوضائهم^(١) . كما أنها تذكر مكاتب السفر وما يعاني فيها المسافرين من المصاعب وما يطالعه من المفاجآت، غير ناسية أن تشير إلى أن التقيد الدقيق بمواقيت استقلال الطائرات ووسائل النقل الأخرى المتطورة لا يُعتبر وجهاً من أوجه التقدم العلمى بل مظهراً من مظاهر الكبت والارتهاق^(٢) وإذا كان التقدم العلمى، كما ترى الكاتبة، يوفر لنا فرص تحقيق الذات والغنى ببعض الراحة والرفاه، فهو يمتنعنا، في الوقت نفسه، من أن نكون في الغالب أحراراً عند اتخاذ أى قرار أو عند السعى إلى إنجازه، فيضعنا « على لائحة الانتظار » لنمى عفتنذ بالفعل أننا سجناء الزمن. والانتظار ليس خماًناً لتحقيق مطلب أو تأكيداً من تهاوى

مفهوم الزمن في مجموعة ديزى الأمير القصصية « على لائحة الانتظار »

بغية، إنما هو انتظار لحديث، أمر يطلنا. ولأنه كذلك فهو تأجيل مؤوس. والتأجيل زمن ضائع لأنه زمن فارغ نكتفى فيه بالرصد والترقب. مهما دامت لحظة الانتظار ستعبره كما تقول البطلة. فالانتظار لحظة تالية هو كذلك انتظار^(٣). هكذا يصبح واحدنا في الانتظار المضي سجين الفراغ القاتل.

وتشعر البطلة في التنقل من بلد إلى آخر بضوف تفرضه عليها جنة المكان واختلاف الناس وتغير اللغة. وبما يزيد في خوفها أن السفر الذي بدلت به مكانا يأخر قد أومعها بأنه سيجعلها تقيم في حاضر متصلع عما قبله وبمعه، وأن تغير الزمان رهن بجدة المكان الذي لا تترى فيه الأفعال السابقة ولا تتكرر متشابهة في رتبة مملولة. فالحاضر، كما ظنت خطأ، أنه يتحصن إلى حين بأسوار الإطار المكاني الجديد عن تسلل الماضي والمستقبل إليه وتعكير صفوه بالحنين، قد أضاعته فعلاً بعد أن «كانت قد خططت للاستمتاع به»^(٤). «فحاضرها الذي سمعته، كما تقول، من بين الأزمنة ليسبها الماضي ويضعها عن المستقبل»^(٥) يجثم الآن عليها بقله «تفكر بالماضي الذي خلفته وراءها وباليوت الذي تمنى أن يأتي للمستقبل لتعود إليه»^(٦).

ومن مواضع محور السفر الانتقال من منزل إلى آخر وما يستتبع ذلك من تجميع للأثاث ونظر جديد في كل مقام من ثياب قديمة قد رصت في حقائب أحكم غلقها، أو محفوظات من رسائل وصور فوتوغرافية مطوية في الأراج منذ زمن طويل. ويتمثل البطلة من موقع الغياب ما آلت إليه الأشياء الثمينة والكتب المهداة لها في منزلها بعد احتراق الغرفة التي وضعتها فيها احتراقاً

جزيئاً وذلك أثناء الحرب اللبنانية. ولما أخبرت بصادقة الحريق مدت يدها تفتش عن مفاتيح الغرفة عليها تستطيع إنقاذ ما تبقى من موجودات عزيزة على قلبها فلم تحظ به، بل تذكرت أنها تركته هناك في الغرفة المحترقة^(٧).

ولم تكف الكاتبة فقط بتجربتها من الانتقال من بيت إلى آخر، ومن نشداتها الحنين إلى الاستقرار في مسكن لا تحتاج بعده إلى غيره، بل تخبرنا أنها شاركت في نقل محتويات بعض المنازل التي ما عرفت ساكنيها قط وأن الذي أوصلها إلى ذلك وقوعها صدفة في بعض أسفارها على منزل عرض أثاثه للبيع بعد أن خلا من أهله. وكان اشتراكها في نقل محتوياته بعد أن اشترت بثمن بخس القطعة الأخيرة التي بقيت فيه ولم يهتم بشرائها أحد^(٨). والقطعة هذه كانت عبارة عن كتاب رتبته في داخله مجموعة من صور ساكني المنزل أو من كانت لهم بهم صلة. وهكذا تفاجأ البطلة بأنها اشترت ماضي الآخرين في الوقت الذي قررت فيه الهرب من ماضيها هي بالسفر^(٩).

ويشول السفر في قصة «البابكية» إلى هجرة معينة عندما يقطع الإنسان جلوره. بمنايع غذائه ونموه، كما حصل لشجرة الحور التي اجثلت من تربتها ونقلت مع مجموعة من أترابها إلى أرض تشكو «وطأة الحر والجفاف» لتزرع في حفر عميقة واسعة أعدت لها^(١٠). ويبدو أن بكاء شجرة الحور وهي تحتضر قد تنامي إلى أذن القصاصة دون غيرها من الناس، ريماً لأنها بدأت تشعر، بخلاف الآخرين، أن الإنسان كالأحياء الدنيا من نبات وحيوان يستمد أسباب وجوده وبقائه من محيطه الطبيعي الذي يقيّنه وينمي. وكأ أدركت الضرر الناشئ

من هجرة الشجر والبشر وبت أن تخرج من لؤامة السفر لتعيد غرس جذورها في محيطها الطبيعي الذي هو البيت الدافئ في تربة الوطن، بعد أن كانت هذه الجذور تيبس خلال الأسفار المتلاحقة في بيوت هي أشبه بالفنادق الباردة التي لا نغم في أرضها ولا غذاء.

وأما الإقامة فتشكل الوجه الآخر للسفر وهما، كما ذكرنا، المحوران الرئيسيان في هذه المجموعة. ويؤدي التلازم بينهما إلى أن يحل الواحد محل الآخر فيعاقبان باستمرار. فالسفر الذي يفترض التنقل الدائم من مكان إلى مكان يستدعى بالضرورة الإقامة المتنقلة في أماكن مختلفة. ومن كثرة ما بلغت القصاصات من مساكن وناويز نسيت أين كانت تسكن عندما وصلتها الرسائل المنكسة بين يديها، والتي حاولت أن تستخرجها من أرشيفها العتيق عند تصغيرها للانتقال إلى بيت جديد^(١١). والبيت الجديد هذا كان دائماً البيت الآخر الذي تنتقل إليه، والذي لن يصبح أبداً البيت العتيق الذي تمكنت دائماً أن يصيح. فقد ظلّ جديداً لأن إقامتها فيه لم تطل، بل كانت على العموم قصيرة الأجل^(١٢). ويبدو أن البطالة التي حكم عليها منذ حداثةها وإلى اليوم ألا يكون لها بيت واحد تقى إلى ظله وتعم بلفه هو الذي حرّمها نعمة الاستقرار وجعلها عرضة للقلق والضياع. فالصحة النفسية والأمان اللذان يشعر بهما واحدنا تجددهما القصاصات داخل جدران البيت. إنهما ظلّ ذلك الأب الذي يهيم قرب الموقد في ليلة عاصفة، وبخيال تلك الأم التي ترضع ويهدى برقة رحن، ونار اللهب التي تستهلك نفسها في تمايل فوح.

ثم إن شوق الكتابة إلى البيت وإلى السعادة التي تبعثها في ساكنه قد جعلها تمنع هذا البيت قدراً كبيراً

من الوعي والإحساس فيضحي طرفاً في معادلة الحب يعطي بمقدار ما يلخذ لا بالنسبة إلى من يشق إلى سكناه فقط بل بالنسبة إلى موجوداته التي شامت الأقدار أن يعرى منها. ففي قصة مثن بخس تتسائل الكاتبة: «والبيت الذي فرغ من الأثاث الا يشق إلى ساكنيه وإلى موجوداته التي كانت تملؤه؟»^(١٣).

وفي بعض القصص تلمح البطالة، وهي تتسكع في منطقة سكنية من مدينة كانت تزورها، بيتاً مضاعاً، فيقودها هذا الضم داخل السائر المسلة إلى أن تسال نفسها عما يفعل ساكنو هذه البيوت؟ ايسعدون لسهر؟ أم يستقبلون ضيوفاً؟ هل هم فرحون أم متعبون؟ ماذا يجرى داخل هذه البيوت؟ شجار؟ حوار هادئ؟ أم مصافح؟^(١٤). ولابد للقصاصات وهي تنظر إلى البيوت المضاعة في عتمة الليل من أن تكون قد لمحت بعين أمانتها إلى جانب الشقاء داخل هذه البيوت سعادة تشبه في مدلولها الإنساني البعيد تلك التي شهدها بالعين المجردة الفارس إريميثا (Eremita) في رائعة كيركجارد (Kierkegaard) «الحقيقة في الضمرة» (In Vino Veritas) عندما اكتشف من خلال ضمير بيت متواضع ات من بعيد معنى الحب الحقيقي وقد تجسد في نفسه من تعامتها على العيش في سلام. فانرك عندما أن الزواج الذي يشارك البيت في إبقائه وإمائه، لا يناقض الحب كما اعتقد من قبل، وأنه ليس محنة بل منة تزدى بالرجل إلى النجاة والتألق لا إلى الفشل والأفول.

وبين محورى السفر والإقامة مواضع أخرى ثانوية تعالجها القصاصات بشكل موجز كعاطفة الحب وسريرتها الخفية التي لا تعلم^(١٥). هل الحب هو حب

الذات بعد أن يمر بالآخر كشرط لازم للتحقق؟ أم هو كره للنفس لا يجلوه إلا حكم بحسب لا يتحقق؟ ثم هل هو في جوهره شعور يقنص ولا يقرب؟ أم إنه لعدم الشعور عندما يشتد ميل الإنسان نحو من يجب الشيء الوحيد الذي اهتمت إليه القصاصة في تحريرها عن طبيعة الحب هو العذاب الذي يدك على بعض مفاعيل هذا الحب لا على طبيعته.

ومن المواضيع المعالجة هنا انتفاض امرأة على رجلها عندما يعلمها توكل المراقبي العالية بقدمين ثابتتين قويتين، وذلك في الوقت الذي يسير هو بعبكاز فكري. وبأصبح إذعانها للكرة له وتظاهرها بالعبودية أمامه تمثيلاً يدفعها إلى الهوى في حظيرة الرق الحقيقي وخضوعها للمقامعة، ثارت في وجهه طالبة منه التحرد من عكازيه في الرأس كي تقوى على استعادة مشيها الحر بقديمين متعافيتين^(١٦).

يضاف إلى ذلك معالجة الكاتبة لمسائتين اجتماعيتين: الأولى مسألة الراشد الذي عليه أن يكتم صراخه واحتجاجة يغيظه على الرغم من الضيم اللاحق به، لأن الأعراف والقرابين والناس تآمروا بذلك. فالصغار يحدتهم، كما تعتقد القصاصة، لهم الحق في الصراخ، وإن لم يكن لصراخهم أي ذاع من ظلم أو اضطهاد. أما إذا تنكب الراشد عن كظم صراخه احتجاجاً على مسألة نزلت به، فسوف لا يؤدي ذلك فقط، كما حدث في القصة، إلى حرق قالب الحلوى الذي تحضره الأم لولايها بل إلى الإطاحة بالمنزل وسكانه^(١٧). أما المسألة الثانية التي تعالجها القصاصة فتتعلق بالانتحار الذي يتكلم الناس عن أسبابه يبينون العارفين. إلا أن أسبابه الحقيقية غالباً

ما تكون خلاف ما يقال وما يشاع^(١٨). لذلك يحمل المنتحر معه معمولاً، عند خروجه من العالم، سرّاً يشبه في خفائه السر المكتوم الذي يحيط دائماً بالمولود الجديد إثر دخوله العالم بغير علمه وإرادته.

وقد حاولت القصاصة أن تعالج تلك المواضيع من خلال شخصية البطلة وهي تعمل. غير أن الأعمال التي قامت بها هذه الشخصية، وهي هنا القصاصة نفسها، لا تتطابق الواقع مطابقة كلية، لأنها لو طابقت لاجأت تسجيلاً أميناً لشريط من الأحداث الحقيقية التي جرت للقصاصة في حياتها اليومية. وهذا ما لم تشأ نقله أو تدوينه. فالحوادث في قصص المجموعة وإن ارتبطت جذورها بالواقع الحاصل، فإن لفروعا امتداداً في خيال الكاتبة لذلك كان للقصاصة دور كبير في تعديل هذه الحوادث كي تتسجم مع أحاسيسها وأفكارها.

والحياة التي تطلقها الكاتبة هنا لا تجسد فقط الأعمال والانتفاعات الخارجية لشخصية البطلة، بل أيضاً ما خفي واستتر من حالها. أي أنها تمثل كذلك ما يسميه الان (Alain) ومن بعده إي. إم. فورستر (E.M.Forster) «الجانب الخفي أو الرومسي» لهذه الشخصية^(١٩)، وهو الحديث النفسي الذي تهجس به في وجوها الداخلي العميم. فالأحلام والأمانى التي تتناجى في ضمير البطلة هي التي تجعل الحياة في قصص المجموعة متصلة تامة لا قطع فيها، وبذلك عندما تخرجها القصاصة من مستودع الأسرار في النفس وتسلك بها مجرى الأحداث العلنة. ومعلوم أنه في الحياة الواقعية يظل فهما للآخرين ناقصاً باعتبار أن تيار وعيهم الباطني مكتوم عنا بالكلية، وهو يمثل جانباً أساسياً من

شخصيتهم، وغالباً ما يكون أصديق هذه الجوانب واكثرها تعبيراً عن نواتهم. أما في القصة فالباطن ظاهر مكتشف، لذلك كان فهمنا للكثيرين فيها تاماً أو شبه تام.

ينتج عن ذلك أن القصة فن زمني يؤدي معنى كلياً تاماً لأنها تصوير لحياة إنسانية تجري في الزمان وتؤدي معنى كلياً تاماً. ولكن القصص عندما يلتزم في قصته البعد الزمني الظاهر ويرفض ترك البعد الآخر لزمناً الحياة الإنسانية، وهو البعد الخفي للرغائب والأفكار المطوية مفيهاً في ستر العدم فيكشف عن مضمونه الموقى، يتجنب الوقوع في العي والصمت، ويعصم أحداث قصته عن الانقطاع فلا يتوَلَّى ما ذكر منها إلى التبدد والضياح، ولا يقضى بالتالي على المعنى الكلي التام الذي ترمى إلى تحقيقه هذه الأحداث، فالقطع الزمني في القصة الناشئ عن عدم ذكر القصص للخواطر التي تعتمل في ضمير شخصية من شخصياته، باعتبار أن هذه الخواطر مستورة ومكتوبة عن الجميع، هو تمثيل حقيقي « للفترة الزمنية المبتورة » التي تحدث عنها القصص عند مشاهدتها في الفئق للمسلسل التلغزيني الذي لا تعرف ما قبله والذي لن تكون في المكان نفسه لثري ما بعده (٢٠) ثم إن القطع الزمني في القصة سيثبتر القارئ بإفصاحه وقته وجهده في الإقبال على قراءة ما تقدم من القصة التي توفقت عن الكلام في بعض مراحلها، كما أشعرت « الفترة الزمنية المبتورة » لليلة بإفصاحه وقتها وجهدها في مشاهدة للسلسل المذكور أعلاه والمنفصل عما قبله وعما بعده.

أهم ما يطبع الفن القصصي إذن هو رؤية القصص للحياة من خلال مقولة الزمان بشقيه الخارجي

والداخلي. وهذا ما حاولت القصاصة، في مجموعتها هنا، الالتزام به والسير على مقتضاه. ولما كانت الحياة وما تتضمنه من عمل ونظر تتحقق في مجرى الزمان، وتتحد بانتهات الفصلية اتصالاً مبرماً، بدت لوعي القصاصة في هيئات ثلاث: ما كان، ما هو كائن، وما سيكون. إلا أن إدراك هذه الهيئات الثلاث لا يتم في قصص المجموعة إلا من خلال الحاضر. لذلك استحال الحياة، وبالتالي أزمانها الثلاثة إلى حاضرات الأشياء الماضية وحاضرات الأشياء الحاضرة وحاضرات الأشياء المستقبلية، فالإحساس بالحياة في تجليها عبر الأزمنة الثلاثة هو إحساس بها في الآن أي في الحاضر إذاً وجب أن يكون الإحساس بالحياة والحاضر إحساساً واحداً .

والحاضر، وهو الحال أو اللحظة التي نحن فيها، قد سماه أهل التصوف «وقتاً»، وعملوا على حفظه معرضين عن الماضي الذي فنى وانقضى وعن المستقبل الذي لا يمكن إيجاده. ولما اعتبروا « الوقت » نقطة في خط العمر ونفساً من أنفاس الحياة جعلوه جزءاً من أجزاء ماهية الإنسان فنصصوا بمراقبته ومعالجته بالخير (٢١). إلا أن القصاصة التي حاولت جامدة أن تعامل حاضرها بالخير باعتباره الواحة التي تستجم فيها من أثقال الماضي وتتعلق فيها عن مستقبل لم يفتر لها من غير عندما كان يد يد عليها في الكثير من « أوقات » عمرها للنفعية، أدركت بيقين أن الحاضر هذا هو هم وسراب، وأنه لحظة زاهية تصل في ذاتها تمرق الزمن وقساوته وانفطاره الأبدى إلى ماضٍ ومستقبل .

ويبدو أن السفر الذي يتحقق فيه انفصال الحاضر عن الماضي والمستقبل، كما توهمت القصاصة، هو الذي

إبان لها، من خلال سياحاتها الدائمة، أنها ليست وحدها مقيمة في حاضر منقطع عما قبله وبعده، بل إن هناك سائحين آخرين يقيمان معها في هذا الحاضر هما الماضي والمستقبل. لذلك فهي تتسائل متعجبة عند رؤيتها الماضي أمامها في عرية الحاضر وهي تجوب بها الأرجاء: «أنا هنا سائحة لا علاقة لها بالماضي ولا بالمستقبل. السفر حاضر منقطع عما قبله وبعده. فلم اشغل حاضري بهموم الآخرين؟»^(٢٢).

وهموم الآخرين هي ماضى هؤلاء الذى لم ينطلق من ذاكرة السائحة ليستقر في حاضرها، بل كان ينبعث من قلب هذا الحاضر الذى يضم الأزمان جميعها. وهذا ما أرادت القصاصة التعبير عنه عندما ربطت بين مجموعة الصور التي أشرت بها في المزاد للعلى والحاضر بريامط للعبة، وذلك في تساؤلها: (...) والحاضر؟ الحاضر .. لو بقي «اليوم» الصور معي. لو بقي «اليوم» الصور، أما كان بقي حاضري؟^(٢٣). وهل «اليوم» الصور هذا غير رمز لماضى هو بحاجة إلى استحضار؟ فاليوم «صور ساكني للزل المعروضة أعراضه للبيع قد أجبر القصاصة على أن توجد لكل صورة منه تاريخاً ماضياً هو من نسج خيالها. إلا أن هذا التاريخ سوف ينبعث من قلب الحاضر المعاش لا من رجعه التحول وما ترعب من صوره في الذاكرة .

فحاضر الأشياء الحاضرة هو حاضر هائل، وكذلك أشيائه.

ولأن الحاضر بمن فيه وما فيه لم يصير ولم ينقضى بعد كلياً، وإنما هو في حال الصيرورة والانقضاء، كان أشد جوى لصاحبه وأكثر عزلة مما لو صار وانقضى

وأصبح ماضياً بالكلية، فالحاضر التحول باستمرار هو الماضي والمستقبل غير قابل للإسك والتملك، لذلك غدا ما يعمرونه كانتات متحولة وأفعال منتقلة موضوع حنين غامر، إلا أن هذا الحنين جدى ورسين لقيامه على شعورين متزامنين هما الأسف والأمل. ليس الحنين هذا ببعديه المتناقضين هو الحاضر المعاش؟

وحاضر القصاصة زمان متعل قد عقد مع التذكر حللاً يقطعه بين الحين والحين فراغ زمني هو النسيان. ومن هذا الحاضر تقترب القصاصة أكثر ما يكون من جزئها المفقود الذى تولى وجزئها الآتى الذى لم يجرى بعد. فهي حين تحاول أن تستيق المستقبل بأمل تجد نفسها مرضعة على أن تستحضر الماضي بأسف. الملفت هنا في مفهوم القصاصة للزمن أنها تسير في الطريق العكس الذى سار أو يسير عليه أولئك الكتاب، ومنهم كيركجارد، الذين يعتبرون أن من يمتلك ذكرى واحدة هو أغنى ممن يمتلك العالم برمته. لذلك لم يكن همها أن تفتش في حاضرها عن زمنها الضائع لتستمتع ولو لصين برجعته حتى ولو كانت على يقين من أن هذه الرجعة ستؤول حتماً إلى التحول من جديد.

وإذا كانت بعض شخصيات مارسيل بروست (Marcel Proust) للقصص قد عرفت شيئاً من العزاء في استحضارها ما فنى من ماضيها بواسطة «ذاكرتها اللاإرادية» (sa memoire involontaire) فإن بطله هذه المجموعة من القصص لم تلاق إلا الأسى عندما كانت تستحضر ماضيها بواسطة هذه «الذاكرة». فعدت بروست تلتقط «الذاكرة اللاإرادية» الشبه بشكل عفوى عابر بين ما اختزن فيها من وقائع الحياة وأحداثها في لحظات

ماضية، وما جرى أو يجري من هذه الوقائع والأحداث في لحظات أخرى مماثلة. ويوقظ فينا هذا الشبه ماضياً مؤنساً قد خُص من النوازل والأعراض. فصفا جوهريه وبدا في رقبته ولطافته أنه لم يكن في زمن قط، وأنه رجع لحياة سابقة. والواقع أن صفاء الفرجسي هذا مثلك من بعضه المنسي لقيامه على تخوم عالين هما عالم الذكر وعالم النسيان. لذلك فهو يربطنا في أسفاره الرجوعية إلينا بإحساس غامض تختلط فيه الحقيقة بالوهم، فنشعر وكأنه قادم إلينا مع زئبق الأجراس وصمتها في يوم عيد، أو مع تارج روائح التربة وقد بللها لأول مرة دق الضريف. وتجعل «الذاكرة اللاإرادية» البطل عند بروسيت في تقنيته عن الزمن الضائع يامل الماضي لا المستقبل ويتذكر المستقبل لا الماضي، وذلك إثر حصول الأزمان الثلاثة في هذه «الذاكرة» إلى حساسية.

وفي بعض قصص المجموعة كان مخزن الماضي يفتح أمام القصاص بفعل تذكرها اللاإرادي. فيكفي أن تستعرض ثيابها لتذكر أن جسمها اليوم قد تغير عما كان عليه في الماضي، وكذلك نوقها، وأن تقرا عنوانها على أغلفة مبعثرة في الأدراج لتعلم أنها قد سكنت منازل كثيرة، وأن تلمع رسائل دون أغلفة لتذهب في التفتيش عن البيت الذي كانت تعيش فيه عندما وصلتها هذه الرسائل، ولما رأت وهي تقلب أكوام الأوراق صورة طلاب صفها ولم تجد نفسها معهم، أعادت إليها هذه اللحظة زمناً لم يكن يسمح فيه بأن تصدر الفتاة ضائماً، فكيف بالسماح لها في أن تقف إلى جانبه في صورة لا قدرة بعدها لأحد على إبعادها عنه. ويقودها تداعي الأفكار إلى السؤال عن مصير هذه الصورة. هل لا تزال في

حوزة هؤلاء الرفاق؟ أم أنها فقدت كماضيهم؟ وأصحاب هذه الصورة.. ماذا حل بهم؟ أين هم الآن؟ أفي المكان الذي كانوا فيه، أم في مكان آخر لفلظتهم إليه مرامى الغربة؟ ويستوقفها إهداء صديقة لها صورتها منذ ثلاثين سنة «كذكرى لماض بعيد جميل»، إلا أن هذه الذكرى غدت بالنسبة إليها اليوم تبصرة لما يمكن أن تكتبه لها الصديقة نفسها لو أهدت إليها صورة جديدة الآن. وتكتشف أخيراً من خلال النظر في دفتر قديم أن خطأها منذ خمسة عشر سنة كان أفضل مما هو عليه الآن. فقد ازداد اليوم غموضاً لزيادة سرعتها في الكتابة. ولكن لماذا تكتب اليوم بسرعة؟ ليس لكي تستند من الزمن الباقي أقله؟

ويكمل التذكر اللاإرادي سيره مع القصاص في شعاب الماضي من خلال التركيز كلياً على حاضرها عائلة غائبة يتمثل في أثاث بيتها للعروض للبيع، ومن ضمنه مجموعة من صور هذه العائلة. أما الماضي المثار من تيل القصاصه فهو وإن كان افتراضياً صريحاً لا يعبر عن واقع العائلة الحاصل، بذليل أن من يعيد التذكير به يجهل كل شيء عنه، فإن خيوطه جاءت متسببة من تاريخ القصاصه الشخصى المثل بالمتعب والأشياء.

وفي حين يرى الباحث غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في حديثه عن تهادي^(٢٤) المستوحدين الحاليين أن ماضيه الشخصى كاف لإرهاقه، لذلك فهو ليس بحاجة إلى تحمل ماضى الآخرين. إلا أن ما لا يمكنه الاستغناء عنه فهو صور هؤلاء وهم يطأون في وحدتهم تحت نور المصباح، تلك الصور التي تُشعره بالوحدة لأنها تجعله في حضرة وحدة أخرى مماثلة هي

وحدة الآخر، ويحمله على أن يطمح في أحضانها تحت نور مصباحها الخافت^(٧٩)؛ نجد القصصكة تنقف من هذا الموقف على خط مناقض عندما تقول أن تشغل حاضرها بماضي الآخرين على الرغم من تيربها من ماضيها هي ومحاولتها الفرار منه. ولكننا بخلاف باشا الذي يلوذ بالآخرين محاكاةً حياتهم مستهدين بتجاربههم، فهي لا تستمد منهم أي مدد يعينها على التخفيف من الأثقال الماضية، بل نراها تسقط على الأسرة اللغائبة تجاربه الماضية، وتلون تاريخ أفرادها الذاهب بشيآت أيامها المنقضية.

فالقصة كما تحزن عندما يقع نظرها للمرة الأولى على الأثاث المعروض للبيع، لأنه مرشح للانتقال في كل لحظة من اللحظات إلى مكان آخر. فإن مجرد تصويرها أن أمتعة المنزل هي في طريقها إلى الخروج منه أثار في نفسها الحزن لأنه أثار الكامن من حينها الدائم إلى بيت تستقر فيه لا إلى بيت تهاجره، وجعل تحديق هذا الصنن امرأ في غاية الصعوبة. وعندما حملت « اليوم » صور ساكني المنزل، وهو المتاع الوحيد الذي بقي من أمتعة البيع أجست برغبة من لا يحمل أثقال تاريخه الشخصي فقط بل أوزار تاريخ جملة من النساء والرجال والشيوخ والشبان والأطفال، فيخرج لأفراحهم ويحزن لأحزانهم . اليس هؤلاء، كما تدعى القصصكة « هم الأصقاء الأكثر بوحاً » (٢٦) إلا أن هذا البوح لم يأتها من شفاهم الصامته بل من مخزن ماضيها هي ومن ذكرياتها الملونة بالوان الفراق. لذلك فهي تسقط فرحها على صورة طفل ذاهب، كما تلتن، لأول مرة إلى المدرسة، وتجري قلقها على والديه البائدين معه في الصورة لكنهما يعرفان، كما يتراعى لها أيضاً، أن مسيرة طفلها هذه هي أولى

مسيرات حياته الصعبة. هل الطفل كان في الصورة فرحاً حقاً؟ وهل كان والداه قلقين فعلاً؟ الواقع أن قراءة القصصكة للفرح والقلق في الصورة هي في الحقيقة قراءة لهما في كتاب « الشعب الجديد » الذي اشترته لنفسها بشمن مادي بخس ولكن بكلفة معنوية باهظة لأنه أحياناً فيها ذكريات ماضية مؤلمة ظنت أنها أصبحت، بفعل التراضي الزمني، في عالم الهباء.

فحاضر الأشياء الماضية يضع بطله هذه المجموعة في مراجعة دائمة مع الالم، ذلك أن استرجاع ما انقضى لا يعني مطلقاً عودة الماضي الذي كان حاضراً بل ماضوية هذا الماضي الذي « حيفا أتى كان قد انتهى » كما تقول البطله في بعض قصصها (٢٧). فما ضوية الماضي لا يتم استحضارها إلا بالتذكر الذي هو الاسترجاع المصور لما كان من تارات الحياة والفكر. ولما كانت رجعة المتحول تقوينا حشماً عند انتهاء التذكر إلى تحول الرجعة نجد أن للتذكر نفسه مصاب بالانكسار مرتين: الأولى في فناء الماضي الذي كان حاضراً، والثانية في تزايل استعادته بالتذكر. فالماضي الذي كان حاضراً لا يثني حتى ولو حاولنا أن نكرر الفعل المنقضى بالطريقة نفسها التي حدث فيها مرات ومرات . فتكرارنا لهذا الفعل، مع توشى اللذة في تكلف ميئته وصفاته عند المشابهة والمحاكاة، ليس إعادة مطابقة له بل فعل جديد مختلف عنه كل الاختلاف. لذلك فالمرّة الثانية لا تصبح قط المرة الأولى بل تتكشف لنا في فعل جديد، وتبقى المرة الأولى هي المرة الأخيرة. كما أن الابتهاج الثاني لا يصبح قط الابتهاج الأول بل يظهر لنا في شكل ابتهاج جديد، ويبقى الابتهاج الأول هو الابتهاج الأخير. أمّا ماضوية الماضي التي حاولت البطله فتح مخزنها فلنا

بصورة مفجعة تجعلنا نعي ما نكون عنه في الغالب غافلين، وهو أننا أبناء الصبورة تصير بنا في اتجاه واحد لا يتعكس إلى أن نزلنا في محطة الوقف ، وقتنا نحن، في حين تكلم هي سيرها إلى ما لا نهاية .

فالتذكر الذي تستثيره مقتنياته تدل على الماضي كالزهرة المجففة أو الرسالة المحبرة أو الصورة الجامعة هو في الغالب، مؤلم، لذلك سميت الذاكرة موضع الألم . إلا أن هناك تذكرًا آخر لا يعمل على أي مخزن للأثار الدالة على النقص من عيش سابق، إنه التذكر المستودع للشوق والحنين، والمسائل للآثار العفوى العارض (anamnesis) عند أفلاطون واتباعه . والأكارهذا عو الانحار. فليس من الضروري أن يلجأ صاحبه إلى ما يملك من آثار حياته العائنة ليعبر بواسطته إلى ماضيه. فإذا ما سمع في العنقبة شدو طائر شريد أو سطلته رائحة طعام ما أو لمع صفة لقي نجمة ترتجف في سدة الليل، وهي سمات عابرة لا توحى بأنها تستدعي ذكريات خطيرة مهمة، ولا تستوقف من الناس إلا من كان متوفز الفكر، مرهف الشعور ومنصتا أبداً إلى الانمات الخفية في الطبيعة والحياة، ظهرت له صور الماضي، وانبعثت لمضات عيشه الساقية من العدم كواحدة أمل في ليل مسيرته للمتعة، تؤنسه وتضاعف حنيئه إلى شيء يصعب تحنيه. هذا على الرغم من أن تجليات ماضيه للمتعة في سماء حاضره تجيء كالبرق الخلب لا تثبت أو تستطل.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البطلة عندما عمدت إلى إقفال صندوق الماضي بالفتاح مدت يدها إلى جيبيها فلم تجده فيه، ولم يكن كذلك في حقيبتها، ولا في علبة

ميتها أنها « ستستمتع بذكرياته التي تخفي » (٢٨)، فهي لم تجد فيه أي عزاء لأنه لم يزل عنها أي ضرر سابق ولم يرجع لها أي فرح منقضى. ثم إن الدافع الذي كان يصدوها إلى أن تفتح باب هذا المخزن باستمرار هو الحنين إلى « ماكان . » والحنين هذا لا يولد إلا أسباباً غير قابلة للاحتلاك. إنها فقط مثيرة للشوق وباعثة على التصرق ليس الحنين في جوهره توجهها يائساً إلى امتلاك المتعذر والمستعصم؛ فالحقاصامة ترى أن الذين اشتروا بعض أثاث المنزل المعروف للبيع قد « انخلوا البهجة إلى نفوسهم بشراء قطعة جديدة لبيتهم. والذين باعوا الأثاث كان هناك سبب دعاهم إلى التخلص منه فتحقق مطلبهم » (٢٩). أما هي فلم تفلز إلا بالحنين الذي يدعوها إلى أن تلعب دور الغائب في استحضار ماضٍ موهوم مليء بالرغائب التي لا تتحقق .

ولما وجدت أن « احتفاظها ببعض القصاصات والأشياء التي ستحبها حينما تصبح ماضياً » (٣٠) لم يكن البديل عن طيب الحيش للنصر، « عملت بفعل إرادتي، كما تقول، على إلغاء الماضي » (٣١) كي لا تظل أضياع الأشواق المؤلمة تريح منه وتعمر حاضرها الكتيب. فصور الصحب والرفاق التي احتفظت بها، والرسائل القديمة التي حرصت على الإبقاء عليها، والأشياء التي صانعتها من الضياع، هي من آثار الماضي التي اتخذت لها مكاناً في متحف تاريخها الشخصي. غير أن هذه البقايا المجسدة المصنوعة التي حرصت البطلة على حفظها في أدراج خزائنها لم تكن بمثابة محطات مؤنسة للتذكر. فقد بدا من خلالها الماضي مؤسساً مشعراً بالكآبة والجزع . فالمحفوظات التي يخلطها الزمن وراه هي ذات قدرة خارقة على استرجاع الماضي

الخضوع؟ وعندما بدلت القصاصة المفتاح بالقلم فكت قيديا وخرجت من سجنها ولو إلى حين. فالكتابة تنفّس خارج أبواب العالم، إلا أن الفرع بها عيش لا مجد، خاصة وأنها في مالها الأخير زائلة بنزال من يكتبها، ولو تأخرت عنه في الزمان. أما ما يميزها عن كتابتها الذي يموت ويلحد في فسحة ضيقة داخل الأبواب المغلقة، فهو أنها لا تموت بل تغنى كالعطر المتأرجح في رهاب الفضاء، وتضيق كالنغمة العذبة في ليج الأثير.

فلتكتب إذن القصاصة القصص ما دامت تنتظر مع المنتظرين خلاصاً من سجن تعرف جيداً أنه لن يتم الخروج منه إلا بالخروج من العالم. فإن الذي أحكم غلق بابك قد أضاع هو أيضاً المفتاح ربما في غرفة له محترقة كغرفة القصاصة، وأنه يفكر منتظراً مع المنتظرين في طريقة للاعتداء إليه.

المفاتيح، ولا في خزانتها^(٣٢)، فزلحت تفكر في المكان الذي وضعته فيه. ألم يسبقها إلى هذه التجربة الشاعر ت. إس. إليوت (T.S.Eliot) عندما قال: وإنتا جميعا نفكر في المفتاح، كل منا في محبسه يفكر في المفتاح،^(٣٣) ويبدو أن القصاصة التي أعيانا الإعتداء إلى المفتاح في محبس الزمن قد أهست عملاً عندما استعاضت عنه بالقلم. فالقلم يفتح للإنسان باباً على قياسه، وهو قياس أرحب بكثير من قياس الباب الذي يشرعه المفتاح، وإن بدا ظاهراً أنه أضيق منه. فمخزن الماضي، كما نقول، لم يكن محتاجاً إلى مفتاح لأنه كان «يفتح تلقائياً كلما بدأت الكتابة»^(٣٤). وهكذا يستحيل التفكير في فعل الكتابة، عند القصاصة، إلى عبوة (يكسر العنبر والعبرة إلى عبوة (بفتح العين) والعبرة إلى إزعاج وخضوع لجري الزمان. ليست الحقيقة كلها في الأدب كالحقيقة في الحياة هي في هذا الإعلان وفي هذا

الهوامش:

١. انظر قصة «مطارات واق» ضمن المجموعة، ص ٦٤ - ٧١.
٢. قصة «على لائحة الانتظار» ضمن المجموعة، ص ٣٦.
٣. القصة نفسها، ص ٣٣.
٤. قصة «دثن بخسه» ضمن المجموعة، ص ٦١.
٥. القصة نفسها، الصفحة نفسها.
٦. قصة «على لائحة الانتظار» ص ٢١ - ٢٢.
٧. قصة «جرائك الماضية» ضمن المجموعة، ص ٩٨.
٨. قصة «دثن بخسه» ص ٥٢.
٩. القصة نفسها، ص ٥٥.
١٠. قصة «الباكاء» ضمن المجموعة، ص ٨٣.
١١. قصة «أوراق من الأرشيف العتيق» ضمن المجموعة، ص ٨ - ٧.
١٢. قصة «جرائك الماضي»، ص ٩٢.
١٣. قصة «دثن بخسه»، ص ٥٢ - ٥٣.
١٤. قصة «على لائحة الانتظار»، ص ٢٢.
١٥. انظر: قصة «مظلة الخريف» ضمن المجموعة، ص ٣٥ - ٤٧.
١٦. انفس: قصة «عكاز في الرأس» ضمن المجموعة، ص ٧٢ - ٧٨.
١٧. انظر قصة «قالب الطوى» ضمن المجموعة، ص ١١٢ - ١٢٦.
١٨. انظر: قصة «وصلة الطبيب» ضمن المجموعة، ص ١٠٧ - ١١١.
١٩. E. M. Forster: Aspects of the Novel, London, 1963, pp. 53- 54.
٢٠. قصة «على لائحة الانتظار» ص ٢٧.
٢١. ابن سبعين الموصى: رسائل ابن سبعين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، لا، ١٥، ص ٤٧.

- ٣٠ - قصة «أوراق من الأرشيف العتيق» ص ١٦ - ١٧ .
- ٣١ - القصة نفسها ص ١٧ .
- ٣٢ - قصة «مرائق الماضي» ص ٩٨ .
- ٣٣ - «قول في الأصل: We think of the key, each in his prison/ Thinking of the waste the key land انظر: المقطع الخامس من قصيدة «الأرض الخراب» لـ تي. إس. إليوت».
- ٣٤ - «قصتي مع الكتابة ضمن المجموعة» ص ١١٩ .
- ٣٢ - قصة «ثمن بخس» ص ٥١ .
- ٣٣ - القصة نفسها، ص ٦٣ .
- ٣٤ - التعادي: إصابة الواحد بداء الآخر.
- ٣٥ - Gaston Bachelard: La Flamme d'une Chandelle, Paris, 1962, pp. 54-55.
- ٣٦ - قصة «ثمن بخس» ص ٥٤ .
- ٣٧ - قصة «أوراق من الأرشيف العتيق» ص ١٧ .
- ٣٨ - قصة «مرائق الماضي» ص ٩٨ .
- ٣٩ - قصة «ثمن بخس» ص ٥٩ - ٦٠ .



شجرة الخلد



في صعوده إلى حجرة السطوح. تخلى عنه غضبه لأول مرة. ألفه ما جرت بينه وبين باب شقة الدور الأخير.. في منتصف الليل، يعود هو وصاحبه، مثقلين بما يحملان من غشاء خفيف.. بالضبط أمام هذه الشقة، تنكسر تحت الأقدام عظام لرؤس أسماك، وتندفع أمامهما قطعة مذهورة.

امتصت المساءات الفائتة بقايا الضيق. ذابت مصمصمة الضغائن، ترسبت في أعماقهما، فيما يشبه الضحكات غير المفهومة.. ثم ينشغلان بالمشاء والثروة يطلان على مدينة تنكشف على نفسها ليلاً. يقسم كلاهما أنه سيطوعها لأمه يوماً ما. تشعب الألوان تحت أجفان الليل تخفي المنازل مفصلة بالصمت والضياب. تغلق النوافذ على الأسرار. كم امرأة في هذه المدينة تتحمل هجر زوجها لها أكثر من ليلة؟ هل يفضل الرجال الاستلقاء على زوجاتهم - أو غيرهن - عرايا المؤخرة؟ أه يافاهرة. يشير صاحبه إلى الأحياء الراقية. بصوت عال يؤكد عدم تنازله عن الإقامة بأى منها. أنا المعز لدين الله.. المعز لنفسه. تلو أصوات الهمس من الشقق المقابلة.. بتنهدة أقرب إلى الرفض يوضح تمسكه بهى العباسية.

خلت له الحجرة. لا يرى إلا قرأفاً ضيق به. اسبوع كامل، لا يعلم كيف يمر عليه حتى يعود صاحبه. هل أصبح المكان مناسباً لدعوة الزملاء وبعض الزميلات على الغداء؟ في اللحظة الأخيرة، سيعتذر لهم إلا واحدة. لا يستبعد قسوة ردها. ليس من الجائز أن تكون في انتظار إشارة؟ أيًا كان الرد، فهو أخف من صفة تلقاها يوم تلصص على جارته الصغيرة، زوجة الثرى الكبير. بعد ليلة عمل شاقة، خذله جسمه من وقت لآخر، وكلما أفاق، اكتفى بمسح التراب العالق بجبهته بفعل ارتطامها بالشيش. أغلقت الحسنة نافذتها بعصبية، وهي ترشفه بشتائم ألهمت أذنيه.

يمنح نفسه الحق في كل شيء، إلا الكلام عن جارة الدور الأخير. كثيراً ما اتسم لصاحبه أنه لم يرها. وإن كان يدرك أنها ترافقه في هبوطه، وتتابعه من الشرفة. دون أن توافيه الجراة على مبادلتها النظرات الصامتة. هذه الليلة، عاد ميكراً. طقوس الصعود ناقصة. درجات السلم نظيفة، بلا عظام، ولا قطط. للحظة نظر إلى الباب. كل شيء هادئ. هل يمد يديه إلى صفحة الماء. أو يقمر فيه وجهه دون تهشم صورته؟.. بمجرد دخوله الحجر، داعب أعماقه صوت الصمت الساري في الضوء الخافت. هو وجه الماء، يرفض لسه. يكتليه رؤية وجهه في صفائه.

لم يسمح لها صوتاً. النظرة المنكسرة دعت للهبوط. على الدرجة العليا للسلم وقف عند حافة الكون. هل يركل الأرض بيميناه. دفعها أمامه في تردد، خشية الانزلاق أو التعثر. اندفع هابطاً. وقلبه يعيده إلى سطح الماء، يطفو به، وهو يتمجل الوصول. غريباً كان لا يخاف البلبل.

كانت قلقة وخائفة. كاد يسألها عما إذا كان قد رآها من قبل. الوجه صبور، واليف. لا يدعز إلى المغامرة. لماذا تضمد النار المقدسة داخله، ولا تخلف جمر؟. متى تتخلص من هذا الدرويش؟. هل تستطيع أن تشدو باغنية مناسبة؟.. تبادل حواراً بنظرات عابرة. انتهى بقبوله الصامت للدخول. تحامل على نفسه. وهي أطرت إلى الأرض. تبحث عن نافذة تطل منها على عينيهِ. أدار لها ظهره، ومشى إلى النافذة. تسلق سؤاها ككتليه، نافذاً إلى أنثيه:

- أنت وقفت أمام الباب الليلة بالذات.

أراد أن يمنح الموقف بعض المرح:

- لليلة الثالثة لا أتعثر بالعظام.. أو القطط.. أو.. رؤوس السمكة

أفلت منها ذبل ابتسامة:

- نصبح الطبيب أبى بتناول الجبن فقط. وأنا شبه صائمة.

تسأل بإشارة إلى حجرة مغلقة. هم بالانصراف. طمأنته يهدو:

- أبى لا يسمح. عجز عن الحركة منذ يومين. أمس ذهب بصعوبة إلى الحمام، واليوم نقلته إلى حجرته.

بلا إرادة منها بكت.. لو يستطيع أن يجفف دموعها. يخشى الاقتراب من الظل، مهما تكن حرارة الشمس.. أحاطت نفسها بنفسها. وهو يدعي عدم الفهم. تتحنى الشمس نحو المغيب. يمتد ظل شعرها، وهو لا يقترب من الشجرة. في المسافة الفاصلة يقف، يحتويها في صدره، يغيب عن نفسه.. عنها.. عن صاحبه. عن الأب القعيد. يطلق الدرويش أغنية شجية، تتجاوب معها كائنات الليل. عند المقطع الأخير يقول:

.. لا أعرف كيف أساعدك.

.. يكفيني هذا.

.. المسألة... ثم إن أباك.. وربما صاحبي.. أقصد..

يدعا على قلبها. اهتزت شفتاها بحروف مبهجة. ثم استدارت:

.. هذا يكفيني، ولا تحمثنى عن صاحبك. ألم يقل لك؟

.. .. . ؟

.. قيل أيام طلب يدى. أبى وافق لما عرضت عليه الأمر، وانتظره لكنه سافر.. وإن يعود.

.. هذه ليلة المفاجآت.

واصلت حديثها كأنها تكلم نفسها:

.. أنا تجاوزت معه. وفى اليوم التالى، جلس فى مواجهتى، وهمس لنفسه متباهياً وما رأيت مثل هذا...

ابتلت الحروف بالدموع. وهو يقفز إلى حجرة السطوح، كان صاحبه عائداً منتشياً، يرطن بأغنية غريبة، يحاور فتاة لا وجود لها. أخيراً انتبه إليه. وقال بفخر: هل رأيت فى حياتك صديقاً تعجز يداك عن احتوائه؟.. لن تراه حتى بعد وفاتك.. أنا وجنته.

.. ابتلعت الإيمان. وفى اللحظة التالية، حاول لكنى رفضت، بينما كان أبى خارجاً من حجرته.

تذكر أن الليلة باردة لدرجة لا تطاق. أشار من جديد إلى باب الصخرة:

.. أخشى أن يخرج الآن.

جاءها صوته الذابل مكثفاً بالشيخوخة. فتحت الباب بصر. وهو صعد السلم قفزاً. ومن حجرته عاد إليها ببعض حبات اللبمون. أعدته لأبيها. ثم عادت تلتقط أنفاسها، وتتصنع ابتسامة.

.. ليتنى أستطيع أن أقدم له شيئاً.

ريبت على ظهره. كادت تحننى، تقبل راسه، وهى ذاهبة إلى حجرة المريض عائدة بالكوب الفارغ، وعيناها تشعان بريقاً أخاذاً:

- كاد يسألني عن مصدر الليمون.

قبل أن يسألها عن سر غرابية السؤال، أجابت:

- لا أغادر البيت منذ يومين.

- أتمنى أن أطمئن عليه بنفسى.

لمحت الصدق فى عينيه. أخذته من يده، وهى تضع إصبعها على شفتيها:

- انظر إليه من حيث لا يراك.

انضخت بإعداد كويين من الليمون، لهما.. كان الرجل مستلقياً على ظهره. على سرير مرتب ونظيف. إلى جواره أدوية، وهواء مشبع برائحة الموت. تمسح جيبه. بضعة جنيهات لعلها تسهم فى منحه بعض الحياة. عندما استدار، كانت فى مواجهته. على مقربة منهما كويا الليمون.. نبض القلب، وألق العينين. وحيرة النفس أكبر من قدرته على ادعاء تجاهلها:

- ليتنى استطيع أن أرىك.

أغمضت عينيه مطبقة على سر غامض:

- حتى هذه؟

وأشارت إلى وجنتها...

يالها الذى يستطيع ولا يستجيب لمن وهبت نفسها رهبة غائب قد يعود ورغبة فى مقيم تخشى هروبه وشروء نظراته مستعيذاً بمن فى القلب عرشه لماذا التردد فى موضع التلة والقرب لا الدل والرعب ممن تمنيت أن تمحك نظرة لتسبح فى ملكوت عينها مستغلا بشجرة لم تكن للخلد يوماً ولكنك صاعداً هابطاً كنت تركل قلباً يهيم بمن تراقبك ولا ترى إلا طيفاً جسده خيالاً فتجئى إلى هابيل تحذره تحذر نفسك من بطش أخيه أخيك فيما كان أبوك مشغولاً بفرض ظفره ومن خلفه حاولت زوجه ستر عورتيهما عن عيون القرد والأسود والفهود وعصافير الجنة الشاردة التى وسوست لايك وهو رائد بانكما تنويان وتقتبئان بالحجرة المواجهة تعدان كويًا من الموت لمن يريد ولا يريد تلوق طعم اللراة والحموضة وتتوقان رحيق الحياة فقال ويحك يالها الذى استطاب واستجاب ولم يعد فى قلبه عرش إلا لذاته ولمحت فى عينيه

سطور انكسار لا يجبره إلا موت جريح يعجز عن بلوغ جواد جامع حملك طائرًا نحو ملمس الملمن
الداعي فليبث باندًا بالوجه لئلا النبل غير متته بالتهدين ضفتيه وبينهما يجرى النهر شمالًا جنوبًا كيفما
شئت أينما جنته جاءك الذي يداعب طفولتك الأولى وأنت تجرى في الحارة بين العيال متسخًا بالبراءة وهم
يضحكون بهجة لكن ذاك العجوز تأبط حزناً عليك بكشفه عريك الذي سيكون في حضرة الموت ذات مساء
والفتاة تجذبك نحوك وأنت ترد نفسك عنك لأن النهر ينبع من تجويف تخشى الآن ارتياده...

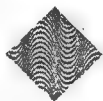
دون أن تتكلم، أشارت إلى وجنتها.. حتى هذه؟ من فرط الحميرة، اقترب من الشجرة. القطوف دانية. أقرب إليه من
كوب الليمون، والذ منه مذاقًا. للنار المقدسة طقوسها، لا يطفئها - حتى - اصطدامها بالكوبين، وارتطامها بالأرض. عين
الماء دائماً صافية. لا يرى فيها إلا وجهه. فماذا لو غامر بالشرب منها، يتنوق طعمها ولو مرة.. مرة واحدة؟.

في اللحظة التي تهبها فيها للاقترب، واست يداه نعمة الثمرة الناضجة. شقت الصرخة العفوية صدر الليل، أصابته
بالرعشة غير المقدسة. من بين يديه تسرعت إلى حجرة الأب....

من فتحة الباب رآها تحتضن النائم بعنف، تهزه وتهتز معه وتهتز به. اختلطت نضته الموهودة بالارتباك. أحس
بالدهشة والبلبل، نخر إلى الأرض وهو لا يصدق....

خرج، لينتظر قليلاً، على السلم، استعداداً للمشاركة في الزحام. أمام باب الشقة، مع جيران انتزعتهم أيدي
الصرخات من أحضان النوم....





نشيد الضفاف

لأنى أحب احتضان الصدى للقلوب..
 من همنا الأبدى للشروق..
 صدى الفسق الألى... صدى الرجوع للتكاسيك فى الفسق الألى..
 صدى قومه المتوكل بين العروق وبين الجذور..
 صدى التسع فى خلقه المستسر البعيد . حفيد البدايات..
 أجراسها المستويذ إذ ما ج فيها شعاع المنع..
 صدى الإصميع المثبت بالصخر.. حتى أتاجى فى الصخر لمس البنان البعيد..
 صدى غامضاً كالتماع النجوم..
 صدى الكلمات التى التبت بالستيم. لهذا للصوى المتجسس من غيبه الدم..
 من سره الأرض..
 هل جئت من بابها المثلق..
 من باب مصر..

دِيَابَايَا لَمْ تَفْلُحْ عَنْ كُرْبَى الْأَحْطَاتِ السَّحِيحَةِ.
 وَالذُّكْرِيَّاتِ الْمَفْطَلَةِ بِالْخَرْقِ الدَّامِيَّاتِ.. وَفَوْقَ الْمُرَاثِمِ..
 لَأَنْفَاتٌ مَذَا الْأَصْمَاعِ الْعَتِيقَةِ.
 تَخْفِقُ فَيْقَ الْمُرَاثِمِ
 وَهَذَا الْإِيْمُ الْجَوْجُ وَالْمَاءُ وَالشَّمْسُ.
 إِنَّ عَرَوَى الصَّخُورِ صَخُورِ الْبِدَايَا..
 تُرْسِي بِهِذَا الْإِيْمُ الْجَوْجُ.. تُرْسِي الصَّخُورِ
 هَذَا تَنْصَاعِدُ فِي أَجْزَاءِ الذُّكْرِيَّاتِ.. شِدَاداً وَشَاهِدَةً..
 مِلْغَمًا يَنْصَاعِدُ بَرَجٌ مِنَ الصَّخْرِ.
 نَعْمِي سَاكِبِي هَذِي الْمَادَاخِلِ.. إِيْنِي سَاكِبِي ذَلِكَ الصَّخُورِ..
 صَخُوراً مِنَ الْعَزَمِ وَالْعَزَمِ وَالْعَرَقِ الْمُتَقَلِّقِ..
 هَذَا السَّيَّأُ الْمُرْدُ.. بَلْكَ الصَّخُورِ الَّتِي اسْتَنْتَهَى إِلَى النَّجْمِ..
 مِنْ طَيْبَةِ الْخَلْدِ كُلِّ الطُّلُوعِ الْعَتِيدِ.
 لَيْثَا فَمَا تَنْتَبِهُسُ لِمَى غُنَاتِهَا الْمُسْتَظْلَةِ مِنْ وَارِبِ الْغَيْبِ..
 بَلْكَ الصَّخُورِ الَّتِي تَنْتَابِلُ فِي سَرْمَدِي السَّمَوِيِّ..
 لَمَّاذَا تُغَيِّرِي الْمَشَاعِلَ غَيْرَ الْإِيَابِي الَّتِي حَمَلَتْ صَخْرَهَا
 وَالْحَتَّ حَتَّتْ هَذَا الْعَالِلِ سَاعَاتُهَا؟
 لَمْ تُصْرِى الْمَشَاعِلَ غَيْرَ النَّجِيمِ الْمَطْلُ عَلَى السَّلْبِ؟
 إِنَّ سُلُوحَ الزَّمَانِ مَصْرُجُهُ وَخَطْلَى الْغَابِرِينَ..
 وَهَذَا الدَّمُ الْمُتَصَاعِدِ.. حَيْثُ سَلَسِيلٌ لَامِيَةٌ تَنْتَابِلُ مِنَ السَّلْبِ.. فِي حَلْمِنَا السَّرْمَدِيِّ
 لَكُمْ بَعْدَ السَّلْبِ.. يَا سَلْبُ هَذِي الصَّخُورِ..
 فَمِنْ ذَلِكَ الْبَيْدِ.. تَحْتَلِطُ الذُّكْرِيَّاتُ مَعَ الْعُمَرِ فِي رَحِمِ الْبَيْدِ..

مِنْ قَبْلِ أَنْ يَقْرُبَ اللَّيْلُ فِي اللَّيْلِ. مُرَجَّلًا فِي الْمُسْتَهْلِكِ..
 وَمِنْ قَبْلِ أَنْ يَبْتَغِ الطَّيْنُ أَوْ يَبْتَغِ الْمُسْتَهْلِكُ..
 وَمِنْ قَبْلِ أَنْ يَبْتَغِ الْعَمَانُ لِلْمُهْلِكِ..
 مُسْتَهْلِكًا فِي شَقْوَى الرَّجُلِ..
 إِنَّ رَيْنَ الْكُنُوسِ الْبَعِيدَةِ... يَغِيرُ هَذَا الْمَدَى الْمُسْتَهْلِكُ..
 مِنَ الْبَيْدِ السَّلَاحِ.. هَذَا الرَّيْنُ الْمُسْتَهْلِكُ وَالْمَدَى..
 مِنْ حَرْجَةِ الْفَرَسِ الْمُسْتَهْلِكِ... وَحَتَّى هَتَّافِ الْعَمُوجِ الْوَائِدِ..
 مِنَ الْمَدَى لَمْ يَغِيرْ هَذَا الْحَيْنُ السَّلَاحُ..
 وَلَكُنِّي...

كُنْتُ أَهْرُجُ حَرْجَ السَّافَاتِ فِي عَهْدِ الْمُسْتَهْلِكِ..
 وَأَصْنَعُ لِهَذَا الْهَتَّافِ السَّلَاحِ بِالطَّيْنِ وَالْمَدَى..
 هَلْ تَسْمَعُ التَّضَامَاتِ الْعَمِيقَةَ فِي حَرْجَتَا..
 فِي الْهَتَّافِ الْمُرْتَقِ مِنْ فُجَاةِ الْغُرُوبِ.. وَبَيْنَ خَيْطِ الْمَدَى لِلتَّضَامِ..
 إِنَّا نَقْرَأُ مَعَ الْمَدَى فِي الرُّبُوعِ أَشْلَانَا.. وَالتَّضَامِ..
 أَمَا زِلْتُ يَا أَيُّهَا الْحَمُّ رِيَانٌ مِنْ دَمِنَا؟
 فِي أَشْتِمَالِ السَّافَاتِ تَحْتَ الْخُفُوفِ.. خُلُوفِ التَّدَايِ لِلتَّضَامِ..
 مَا يَبْنِي ذَاكَ الْهَتَّافِ الْبَعِيدِ.. وَهَذَا الْهَتَّافِ الْجَنِيدِ..

وَلَكُنِّي.. كُنْتُ أَجْتَارُ فَجْرًا مِنَ الرَّجْدِ وَالْوَدَى.. وَالْأَقْرِ لِلْمَتَكِ..
 مُرْتَهَبًا بِالْمَدَى لِي الْحَبَابِ الْمُسْتَهْلِكِ..
 مِنْ أَرْجَوَانِ الضَّيَاءِ الْوَائِدِ..

كَأَنَّ النِّجَاسَ مِنَ الضُّمِيرِ.. يَنْشُرُ فِي عَقْمِ الرِّيحِ أَطْنَابَهُ
جَيْنٌ كَانَتْ شَوَارِعُكَ الْعَامِيَّاتُ تَرْجُحُ عَنْ سِرِّهَا الْمَكْلُومِ..
غُلَّائِلٌ مِنْ شَقَقٍ وَجُمُودٍ..
كَأَنَّ الْبَرِيقَ الْمُشْتَوِّعَ يُشْمَلُ ذِكْرَتِي..
فَتَمُوجُ بِأَلْيَافِهَا.. مِثْلَ يَمٍّ تَقَاذِفُ فِيهِ النَّهْجُ وَالنُّجُومُ..
حَطَامًا مِنَ الْحُورِ وَالضُّمُورِ..
إِنْ يَرِيقُ النَّوَالِدُ.. مَا زَالَ مُنْهَمِرًا بِالْغَنَاءِ الْمُرْدَقِ..
مَا زَالَ مُنْهَمِرًا فِي الرِّيَاحِ خِلَالِ النَّوَالِدِ..
تَبِعَ الْغَنَاءَ الرِّبَاقُ الرَّهْيقُ..
وَمَا زَالَ مُنْهَمِرًا فِي النُّوَابِخِ..
فِي خَلَجَاتِ الدَّمِ الْمُتَحَلِّقِ..
فِي شَوَاقِفِ الْمُسْتَقْدَرِّ الْجُمُودِ..

فَإِنَّمَا اسْتَمَعْتُ.. فَإِنَّ حَقِيفَ السُّتُورِ يُبْلَى..
لِلْإِيَّامِ هَذَا الزَّمَانِ الْمُحَقَّقِ..
هَذَا الْحَقِيفُ الْأَجَشُّ
كَتَبَ تَمَلُّكَ مُتَلَبِّعًا مِنْ شِعَارِ وَدَدٍ..
تَمَلَّكَ مُتَلَبِّعًا فِي الشُّعْبِ الْوَامِسِ بَيْنَ خَوَالِجِنَا..
إِنْ يَحْرِى لِحَصْطَقِ الْجَنَابَاتِ بِهَذَا الْهَيَامِ الْمَطْرِبِ..
مِنْ لَجَّةِ الدُّرُجِ جَالِسَ الْهَيَامِ الْمَطْرِبِ..
إِذْ قَبِلَتْ قَدَمَايَ نَدَى الْأَرْضِ..
إِنَّ الدَّبِيبَ لِلْكَثْرَبِ يُرْعِشُ أَقْطَارَ صَمْعَتِي..

أَمِنْ مَرْبٍ تَتَلَوُ الْأَرْضُ رِقْعَتَهَا فِي حَمِيٍّ أَلَمٍ لِلتَّوْبَةِ؟
مَنْ مَرْبٍ تَرْتَفِصُ لِلْحُطُوتِ.. كَشَلَالَةٍ مِّنْ شَدَىِّ وَفَوَاهِرِ
فَجِئْتُ وَحَوَالِي أَعَاصِيدُ شَوْحِي.. فَعُذْتُ طَوْقَانٍ قَلْبِي..
نَمَّا نَارِيًا وَاشْتَعَالًا حَنِينًا..
وَصَدْرًا سَيْلُوقُهُ الْغَيْمُ مِنْ مَاءِ دَهْرِي..
يَا مَاءَ دَهْرِي! يَا لِدُرِّهِ الْبَيْتُ.
نَهَرُ الْجُلُودِ:
سَيْلُوقِي مِنْ حَنَانٍ وَخَمَرٍ.. سَيْلُوقِي مِنْ جَفَاءٍ وَوَجْدٍ..
سَيْلُوقِي مِنْ غَمَامٍ وَحَبْرِ.. سَيْلُوقِي مِنْ غَمَامٍ وَزَهْرِ..
مِنْ الشَّجَنِ الْمُتَكَبِّلِ فِي الْخُسْفَانِ
تَاكَلِ هَذَا الزَّمَانُ تَاكَلِ فِي الْمَاءِ زَهْوِ الضِّيَاءِ..
تَاكَلِ فِي الْمَاءِ زَهْرُ السَّمَاءِ وَلَيْسَ تَاكَلُ مُحْتَرِقًا..
مِنْ حَرْدَانٍ حَتَّى حَرْدَانٍ مَرَّ الزَّمَانُ بَطِيئًا..
لَيْتَا صَدَا الْأَلَمِ الْمُتَكَبِّلِ..
مَرَّتْ ذَيْلُ الْبَيَالِي عَلَى صَدْرِ الْأَمَلِ لِلتَّكْبِيلِ..
مَرَّتْ وَانْتَ تَرَاقِبُ مِنْ شَرْقَةِ الْأَحْطَاكِ.. وَهِيَ لَحَاطَاكِ التَّوَالِدِ..
وَالْوَقْتُ يَتَسَحَّجُ أَهْدَابَهُ لِلنَّهَارِ وَيَتَلَوُّ الرَّاغَةَ فِي خُصْرِ الْبَنَاتِ..
وَالْتِ تَرَاقِبُ كَيْفَ اسْتَحَالَتْ وَرْدَةُ الْبَنَاتِ..
وَرْدَةُ التَّوَالِدِ وَالزَّهْرُ لِلتَّلَطُّعِ مِنْ وَجَنَاتِ الضِّيَاءِ..
وَكَيْفَ سَتَلَهَبُ.. أَيْ سَتَلَهَبُ أَهْوَاؤُكَ الْهَامَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ..
وَكَيْفَ أَعَانَقُ ظِلَّ هَرَوِيِّ السَّخَانِيَاتِ..
وَكَيْفَ أَعَانَقُ هَذَا الْهَجِيرَ الْمَلُتَّ بِأَفْقِ أَهْوَاؤِنَا الْفَانِيَاتِ..

نَطْلُكَ مَرَاكٍ بِمُصْنَعِ الرَّجَائِمِ لِلْمُرْقَا.
إِنِّي أَلْتَفُّ حَزَنِي.. الْفَقْهُ بَيْنَ أَسْمَالٍ مَذَا التُّهَارِ الْخُرْقَى..
بَيْنَ الدُّجَى خَطَرُوهَ التَّنَاطُلِ.. بَيْنَ شُعُوبِ الرُّصَيفِ الْمُنْجَعِ..
بَيْنَ الْجَوَى الْمُتَجَسِّسِ مِنْ خَالِئِ الْأَرْضِ
لَمَاصِغٍ إِلَى الْأَرْضِ: أَحْشَانِهَا التَّوَجُّنَاتِ..
لِصْنَتِ الْأَنْفَةِ نَى اللَّيْلِ.. هَذَا السُّكُوتُ الْمُنْمَى..
كَمُصْنَدٍ تَدَاوَعُ فِي لَيْلِهِ عَاصِفَاتُ الْهَوَاجِسِ..

لَا شَيْءَ يَمَسُّجُ عَنْ لَيْلِكَ الْمُتَلَبِّدِ غِمَ الْأَمْسَى الْمُتَوَهِّجِ..
لَا كُفَّ تَطْرُقُ بَابَ الْغَيَْابِ..
كَأَنَّ الرَّجُوهَ كَأَنَّ الْعَيُونَ
مُصْنَعَةٌ فِي الرَّجَائِمِ الْمُنْصَقِ .
كَيْفَ اسْتَحَارَتْ؟ إِنِّي نَعُودُ مَسَالِكَ ذَلِكَ الدُّرُوبِ لِلْمُعَامَةِ
لَمْ تَكُنْ تَكُنْ لِيَايِكَ شَارِبَةً فِي الظَّلَامِ الْمُرْقَى؟
أَمْ تَحْيَ تَحْيَ تَحْيَ الْخَطَايَا مُوَلَّاهُ فِي مَيَادِينِهَا الْجَائِرَاتِ؟
فِيَا لِلنَّهَارِ الْمُعْمَدِ مِنْ لَوْنِنَا ظُلْمٌ مِنْ رَمَاسٍ وَدَيْبٍ وَنَارِ..
وَلَكِنِّي رَغَمَ ذَلِكَ الدُّرُوبِ لِلْمُعَامَةِ
كُلَّ الدُّرُوبِ الَّتِي أَلْهَيْتُ فِي الْحَضَا تَحْمَلُهَا الْمُتَجَهِّمَ..
رَغَمَ مَدَاخِلَ الْكَابِيَاكِتِ.. وَرَغَمَ مَدَاخِلَ الْجَائِيَاكِتِ..
وَرَغَمَ لِلْيَالَى الْمُوَحَّيَةِ بِالضُّوْءِ وَالسُّوْدِ..
تَطْرُدُ عَنْ لَيْلِ أَجْفَانِنَا رَعِشَةَ النَّوْمِ وَالْحُلُمِ
رَغَمَ الشُّوَارِعِ تَمْتَدُّ مِثْلَ الْجِدَائِلِ سَوَادًا..

في البعد تَمُدُّ في سِيلِهَا المَتَرِئِشَ رَغَمَ الزَّحَامِ المُكْبِلِ مُصِطَلِقَ الجَنَابِ..

تَمُوجُ فِيهِ الصَّجِيجُ تَمُوجُ فِيهِ الحَدِيدُ..

تَمُوجُ فِيهِ خَضَمُ اللُّجُوبِ تَمُوجُ فِيهِ خَضَمُ اللُّهَاجِسِ..

رَغَمَ الثَّلُوثِ يَنْبِثُ فِيْنَا تَقْوِيَا مِنْ الرُّوبِ..

مَاذَا يُرِيكَ خَلْفَ التَّقْرِيبِ سَوَى أَعْيُنِ اللَّيْلِ؟

مَاذَا يُرِيكَ رَغَمَ الضُّبَابِ المَوْشَعِ بِالنَّجَرِ رَغَمَ العَيْنِ مُبِلَةً بِالنُّمُورِ؟ مُبِلَةً بِالسَّجَاجِ المُبَالِ..

رَغَمَ الْأَكْبَ التي اشمَلَتْ وَضَاعَاتِ الجِرَاحِ.. وَرَغَمَ الجِرَاحِ..

فَأَيْ لِحْدِكَ.. لِلنَّارِ وَالْحَجَرِ الوَاجِمِ المُتَرَدِّدِ..

لِلسَّنْبُلِ المُتَبَلِّ تَسْمُنُ أَمْوَاجُهُ فِي يَرْيَقِ الضَّمْحَى..

لِاتِّلَاقِ المَنَاجِلِ.. لِلزَّلْزَلِ المُتَخَالِفِ تَحْتَ عُصُونِ المُنَافِ..

ضُفُفِ الْأَصَائِلِ..

لِلحِلْمِ النَّاضِجِ المُتَهَلِّ.. لِلأَرْجُلِ الدَّامِيَاتِ الشَّقِيقِ..

لِاجْتِنَافِكَ المُجْهَدَاتِ التي حَمَلَتْ ظِلَّ هَذَا العَنَاءِ... عَنَاءِ القُرُونِ المُضْمَدِ..

لِلكُرَمِ فِي صُمُتِهِ الدَّاكِنِ المُتَهَدِّلِ ذِي الرُّزْزِيقِ المَزِينِ..

لِلدُّجَى فِي سَلَامِ الدَّوَالِي.. لِنَاكِ الْيَدَيْنِ لِلْمُتَيَّمِنِ مِنَ الزَّيْتِ وَالسَّيْنِ..

لِلعَرَقِ المُتَقَصِّدِ تَحْتَ تَحَاكِنِ المَصَانِعِ.. لِلزَّمْعِ وَفَجِ النَّهَارِ المُطْفِئِ..

لِلنُّبْرِ فِي نُورِهِ المُتَحَابِرِ فِي النُّوْرِ فِي زَفَرِيقِ المَشْرِقِ..

إِنِّي إِلَيْكَ..

وَالشَّمْسِ فِي صَحْوِكَ المُتَلَابِرِ..

أَرْنُحْ هَذَا لِلنَّشِيدِ المُوَلِّحِ..

زَهْرَةً هَذَا الْحَيْنِ لِلْعُشَى..

الإمانة



لا شك أن حالة الضيق التي أعيشها الآن ليست بسبب الجوع والإفلاس، فهذه أشياء تعودت عليها ولم تعد تثيرني، فحسباً عن أنني طمأننت نفسي ومعدتي بوجود صديق جديد وثري، يمكن أن اقترض منه مبلغاً محترماً ينهي المشكلة... ولكنها بالتأكيد بسبب شعوري المخجل والعميق والمرير بالإمانة... فقد أرغمت على ذكر مؤهلي الدراسي أمام عدد لا يستهان به من الناس، بعضهم أعرفهم، وبهم بنات جميلات كن يحترمنني، فطالما أوهمتهن أنني أحمل مؤملاً مشرفاً. دائماً أخجل من مؤهلي الدراسي، وكم ندمت على دخولي هذا المعهد القمى، سبىء السمعة، البين بين - فلا هو شهادة جامعية ولا هو شهادة متوسطة ودائماً يهمل تماماً في إعلانات الوظائف الخالية - حتى أنني نسيت - أو تناسيت - حصولى عليه، مثل العجارب القبيحة التي حدث لى فى الطفولة والمراهقة.

أبى كان يركبه ألف عفريت حين يفتضح أمر وتخليفته كضفير نظامى، ويحاول تبرير بقائه فيها لمن يعرفون - وذلك يحدث دائماً دون طلب منهم - وفى المرة التي استدعى فيها إلى المدرسة التي يقوم على حراستها بشكل عاجل، وذلك لأن ناظر المدرسة نقل وحلت محله ناظرة جديدة تريد أن تعرف الفصول والمدرسين والتلاميذ، وتستلم الكراسى والتخت، وتستلمه هو أيضاً، وتعطيه توجيهاتها الأمانة الجديدة، تضايق أبى جداً أو كاد يترك المدرسة ولا يعود إليها حين أص - وكيل المدرسة أنه لايد أن يقابل الناظرة بملايس الخفراء - التي يكرهها - كاملة... الباطل وذئ الأضرار الصغراء المنقوش عليها بشكل بارز ومقزز تسر الحكومة ماداً رقبته فى بلاهة مضحكة، وتثقل الشفقة، والبندقية الجنيد ذات الروح

الواحدة، والبيادة النص. أمام النافذة كان الباطل ثقيلًا جدًا، وياقته الخشنة مثل الياف النخيل كادت تدمى رقبته المشرقة بشكل غريب، وسدادة الجنيد التي تمنع دخول التراب إليها، وتمنع طلوع روحها.. وقفت دون سبب مقبول.

بادرته النافذة: إنت الخفير؟

كان شكل الباطل والجنيد والبيادة لا يعطى سوى دلالة واحدة هي أنه هو الخفير ولا أحد سواه. ثم لماذا قالت خفير بالخاء كما يقولها الفصحاء المتفطرسون وليس بالخين كما يقولها الناس، كان أبي متيقنًا أن تبديل الفخ بالخاء هو إمعان في التحقير، وأحس أنها بيئت النية لإذلاله وأخذ وضع استعداد لرد الإهانة التي حاقت به، من نعيان صغير تضايقه مداعبة الحوى المجرّب لراسه.

.. إنت الخفير؟

وردتها ثانية فبغت وبغاد صبر، مثل محقق ملّ من إنكار المتهم لتهمة... هدر صوت أبي مثل شلال، وزمجر، وردد مثل عاصفة: إنه ليس خفيرًا أو غفيرًا، وإن الذي اضطره لتمثيل هذا الدور قائمة طويلة من الأعداء تكاتفوا جميعًا لإذلاله ووضع راسه العاليه جدًا في الوحل... أولهم والده الذي باع كل شيء، وآخرهم أولاده الذين لا تنتهي طلباتهم. يبدو أننا قبيلة لا تعيش واقعها، ولنا طموحات وتطلعات وعظمة ورثناها عن أجدادنا البدو ولم نكن مهيين للعيش بها في الحياة الجديدة التي وجدنا أنفسنا مضطرين للعيش فيها بمقاييسها. دائمًا أخجل من ذكر مؤهلي الدراسي ونحن أحاول ذكره خلف باب غرفتي الملقق جيدًا كنت كمن يحاول تهمة نفسه للدخول تمت دش ماء بارد في إحدى ليالي يناير الفارسة، ونحن أتعرف على شخص لأول مرة أبعد عن منطقة المؤهلات والتخصصات، وإن كان من أصحاب المؤهلات العليا الذين يتشدقون ويتلآخرين بها لإذلال الآخرين - أمثالي - غير الموضوع بسرعة خبير تعود أن يبعد محدثه عن منطقة كلامية لا يحبها. ونحن يصير أحدهم على أن يباغتني بالسؤال.

.. ما مؤهلك.

أحدثت عن عدم قيمة المؤهلات في هذا العصر الذي يستوى فيه المدرس الجامعي بالبصمجي، وأدخل في دوامة تتصل ببحر ينتهي بالنجاة من الإجابة على السؤال. ولكن الآن أجدني مضطرب إلى ذكر مؤهلي الدراسي بصوت واضح بحيث يسمعه كل موظفي إدارة شؤون العاملين، بل وأكتبه بخط النسخ العريي الذي لا اعوجاج فيه في استمارة طلب الوظيفة التي أود الالتحاق بها.



المكتبة العربية

شمس الدين موسى

«محمد مندور»

آخر كتاب للراحل فؤاد دواره

وكذا نرى أن كتاب «محمد مندور» الفؤاد دواره يلقي ضوءاً شاملاً على دور مندور النقدي والفكري، كتبه أحد العارفين بذلك الشخصية الأدبية الفذة، وقد قسم فؤاد دواره كتابه إلى أربعة أقسام جاءت عناوينها كالتالي:

- ١ - مندور يتحدث
- ٢ - شيخ النقاد
- ٣ - لليزان الجديد
- ٤ - تنال الجماهير

وفي القسم الأول من الكتاب يعرض فؤاد دواره على لسان محمد مندور فصولاً أو أجزاء من سيرة حياته تبين كيف وصل إلى وضعه الفكري والاجتماعي منذ اختيار أن يدرس الحقوق والآداب مما في الجامعة المصرية اقتناعاً بنصيحة ملة حسين الذي لاحظ ملامح التميز والنجابة عليه، وحتى حصل على الدكتوراه في الأدب إبان

الفترة قبل مسدوره، والكتاب يلقي الضوء على محمد مندور من ناهيتين الأولى الناحية الشخصية وقد أملى تفاصيلها عليه محمد مندور ونشرت من قبل في كتابه «عشرة أدباء يتحدثون»، والثانية إطلالة على دور محمد مندور النقدي والعملي والمؤثرات التي أثرت في تكوينه.

ومن المعروف أن فؤاد دواره كان شديد الانشغال بالجزائريتين في حياة بعض الأبناء أمثال الحكيم وميمى حقي، بجوار اجتهاداته النقدية وقد ظل طوال أربعين سنة مخلصاً للمنهج الواقعي والدراسة الواقعية النقدية في كل أعماله تقريباً، ومن هنا نرى نفسه مع ناقد كبير مثل محمد مندور، وإيمانه من كانوا يخالفونه في المنهج وأسلوب التفكير أمثال رشاد رشدي الذي كان له مع مندور الكثير من المصولات والحوارات.

وخل منذ أيام قلائل الناقد فؤاد دواره، الذي عرف منه الكثير من الصفات العلمية والأدبية المميزة، فهو للكتاب المؤيدين الجاهدين الذين يقدمون أعمالهم في صمت وبلا صخب، وقد تركه الكثير من الأعمال الأدبية الجادة، فضلاً عن متابعاته الأدبية للحركة المسرحية بشكل عام ووعوداً يوطه بقراء الصحف والمجلات الأسبوعية. ومن أهم إنجازات فؤاد دواره توثيقه لأعمال توفيق الحكيم في كتاب قدم فيه المسرحيات المجهولة للحكيم، وكذلك جهده الكبير في جمع أعمال ميمى حقي التي كانت متناثرة في عدد من الصحف، وقد قام بتبويبها وترتيبها حتى اكتملت في ثمانية وعشرين مجلداً، بالإضافة إلى ترجمة فؤاد دواره لمكسيم جوركى وبرنامجشو.

وكان آخر ما قدم الراحل للمطالع كتابه هذا من د. محمد مندور الذي وافقه

سنوات الحرب العالمية الثانية بعد توقف الليثيات وعودته إلى مصر واشتغاله بالأدب والفكر والصحافة متقللاً بين صحف الوفد للمتعددة حتى رأس تحرير الطبيعة الوفدية في سنوات الأربعينات وإلقائه في السجن معها بالشيوعية بعد ذلك في الحملة التي شنّها صدقي على الحزب من الوطنيين والمكفركين والمصحفيين عام ١٩٤٦. وحتى دوره في التحرير بمعهد التمثيل ونشاطه في لجان القراءة بالمسارح المصرية المختلفة إلى أن توفي عام ١٩٦٥ عن عمر لم يتجاوز الثمانين والفمسين...

المزج بين المناهج النقدية والقدسية:

ويلقى الكتاب الضوء على دور مندور الذي سار في طريق الكتابة النقدية بعد دراسة متأنية للمناهج الحديثة مؤسساً دوره على فهم الدور النقدي لمن سبقوه مثل الشيخ حسين المرصفي في كتابه «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية»، وقسطاكي الحمصي في كتابه منهل البراد في علم الانتقاء مع الكثير من نماذج النقد التي نشرتها الصحف في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد اعتبر مثل تلك الكتابات مجرد إرغاصات مهدت لفهم النهضة النقدية المعاصرة كما يرى الكتاب أن أمثال مندور جعله الثوري كانوا امتداداً لدوره له حسين ودور الجامعة المصرية فيقول:

«إن أخطر آثار الثورة التي نتجت لا تتمثل في مؤلفات طه حسين، بلدر ما تتمثل في تلاميذه الكثرين النابهين الذين

احتضنهم، وفتح أمامهم أوسع آفاق الدراسات الأدبية سواء لدى مصر أو الخارج، وهم غالبية المشتغلين بالدراسات الأدبية للجامعة في الجيل التالي له.. وعلى أيديهم تخرجت أجيال وأجيال من دارسي الأدب المصري ومدرسيه.. كانت مؤلفاتهم وإضافاتهم في التمهيد الطبيعية للطريق الذي شقّه طه حسين في حياته الأدبية ويواصلها قدر لنهاه أن يسيطر ويستقر، وبخاصة في البيئات الجامعية..»

ويؤكد الكاتب أن مندور كان واحداً من أئمة هؤلاء الذين أثار بعد طه حسين، فهو الذي اكتشف موهبته ووجهه إلى دراسة الأدب، كما كان هو الذي تحمس لإرساله إلى أوروبا، وأعطاه من النجاح في الكشف العلمي.. كما يرى الكاتب أن ثمة تأثيرات بطه حسين ظهرت في كتابات مندور الأولى بعد عودته من البعثة، فضلاً عن تأثيره بأعلام النقد الفرنسي أمثال لانسون، وماييه، وجورج ديهاميل الذين ترجم لهم مندور مؤلفات كان لها أعمق الأثر في ثقافتنا

مراحل النقد عند مندور:

يقسم الكاتب المراحل الفنية في كتابات هـ. ح. مندور إلى ثلاث مراحل متتالية هي:

الأولى: وتتمثل في استخدامه المنهج الجمالي في النقد وهو الذي يركز فيه الناقد على إبراز القيم الجمالية في النص الأدبي
الثانية: مرحلة الوصف التحليلي وهي التي يستخدم فيها الناقد منهج النقد

الوصفي وهي تتمتع بالروح العلمية المعانية بهدف الوصف والتحليل والتعريف والتلخيص
الثالثة: مرحلة النقد الأدبيولوجي الذي رأى فيها أن ثمة وظيفة اجتماعية للأدب لابد أن يسطع بها، ولابد أن يصدر النقد الأدبي عن عقيدة واضحة.. أو عن منهج فكري يمتلئ بالثقة.

وهذه المرحلة هي التي استغرقت مساحة أكبر من عمر ونشاط د. محمد مندور منذ أواخر الأربعينات وحتى وفاته عام ١٩٦٥، وهي المرحلة التي قديمته الصحف التي رأس تحريرها للجماهير العريضة كمفكر يربطها بكثير قضايا الناس اعتماداً ويرثي بها الكثير من أرائه المتميزة والجرية.

ولقد ركز الكاتب أيضاً في الكتاب على إبراز دور محمد مندور الذي لم يتف في أعماله النقدية عند القائل بالفرد والأدباء الغربيين فقط بل إنه كان قد جمع في حل المعادلة في استخدامه الثقافة الغربية ومنهجيتها في دراساته عن المسرحية وأدبائها.. فكان يرى أن ليس كل ما يصلح للغرب يصلح لنا فإنه لابد من أن نعمل لنخلق منهج نقدي خاص بنا نستلهم من تراثنا، ونلبيد فيه من كل ما حققه الآباء الأدبية من تقدم في مناهج البحث والدراسة.

وفي النهاية يمثل كتاب محمد مندور الذي صدر بعد أيام قليلة من وفاة مؤلفه مفزاد دواره لمسة مدق دويلاه وعرفان من أحد النقاد للتلاميذ تجاه أحد الأساتذة الكبار الذين لا يزال إنتاجهم يؤثر في حياتنا الثقافية والفكرية بصورة أو بآخر.

جوزيف ألكسندروفيتش برودسكى

كنت قد نشرت فى مجلة المصور، عدد ٦ نوفمبر ١٩٨٧، مقالاً عن الشاعر الروسى الأصل جوزيف **برودسكى** Joseph Brodsky بمناسبة فوزه بجائزة نوبل عن الشعر فى ذلك العام. وأعود اليوم إلى تحديث واستكمال ما كتبت عنه بعد أكثر من تسعة أعوام بمناسبة وفاته يوم ٢٨ يناير فى نيويورك عن ٥٥ عاماً، بازمة قلبية.

وعلى عكس ما كان بعض النقاد العرب يعتقدون، خاصة عندما هوجسوا بلوزه بجائزة نوبل بعد سنوات قليلة منذ طرده من وطنه

الاتحاد السوفييتى منشقاً، لم يكن شعر برودسكى، كما كتب روبرت ماكفادن فى نعيه، بصورة الأسيرة للتجوال والفقد ويحث الإنسان عن الحرية، لم يكن شعراً سياسياً، ومن المؤكد أنه لم يكن عملاً فوضوياً أو حتى عمل منشق نشط. وهو إذا كان أى شيء، فهو انشقاق الروح، احتجاجاً على بؤس حياة الاتحاد السوفييتى وعقائده المادية الممتدة.

ولكن فى بلد كان الشعر فيه وأنواع الأدب الأخرى تابعة رسمياً للدولة، وكانت القصائد مثل كثير من العمال تُساق إلى محاجر الواقعية

الاشتراكية، ربما كان لامناص من أن يثير شعر برودسكى - الذى كان يحقق شعبية متزايدة برغم سريته - المتاعب مع الشرطة الأدبية.

فقد نددت به صحيفة تصدر فى ليننجراد سنة ١٩٦٣ ووصفت شعره بالبورنوجرافية ومعاداة الاتحاد السوفييتى، ومن ثم حُقق معه، وصدرت أوراقه وأردع فى مصحة للأمراض العقلية مرتين. وأخيراً لقي القبض عليه وقدم للمحاكمة.

وكانت صحيفة «فيشيراى ليننجراد» قد نشرت فى عددها الصادر فى أحد أيام شهر نوفمبر

١٩٦٣، مقالاً يحمل عنوان «عالة على الأدب». ويقول كاتب المقال: «هذه بضعة سنوات ظهر شهاب في الأوساط الأدبية في ليننجراد وقال عن نفسه إنه شاعر وكان يرتدي بطلوناً مخملياً ويحمل دائماً نفس الحقيبة الممشقة بالأوراق. وكان يتنقل من مكان إلى آخر في الشتاء بدون قبعة، والجليد يتأثر على شعره الأحمر».

ووصف المقال برودسكى بأنه شخصية خاملة وأنه حاول ذات مرة أن يختطف طائرة ليهرب إلى الغرب. وجاء في ختام المقال «إن أشباه برودسكى لا مكان لهم في ليننجراد».

ومند ١٦ سنة، كتب رئيس تحرير إحدى المجلات الأدبية في نيدربورك في تحقيق مصور عن الشاعر يقول «لا يزال **جوزيف برودسكى** ينتقل من مكان إلى آخر بدون قبعة، ويحمل حقيبة يد ممشوقة بالأوراق ولكن شعره الأحمر، الذي خف بعض الشيء الآن، أصبح لون القش» وحق كاتب مقال «فيشرنى ليننجراد، غايته: فيرودسكى لم

يعد يعيش في ليننجراد، وهو الآن مواطن أمريكي من سكان نيويورك، حيث يعيش في شقة بدروم مريحة ذات حديقة في شارع هادى بجرينتس فيلدج، ويدرس مادة الشعر والأدب بجامعة نيويورك وجامعة كولومبيا (ديسمبر ١٩٨٠).

لقد حقق هذا «العالة على الأدب» حتى قبل فوزه بجائزة نوبل شهرة عالمية قبل أن يتجاوز عمره الأربعين، واستقبل النقاد مجموعته الشعرية الثانية «جزء من خطاب» التي صدرت سنة ١٩٨٠، بوصفها حدثاً هاماً وكتب شيلاف ميلوى، الشاعر البولندى الأصل الحائز على جائزة نوبل للآداب في تلك السنة، في مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» يقول «إن الجمهور المثقف يشعر شعوراً غامضاً، إن لم يكن يدرك بوضوح، منزلته الرفيعة» وكتب هنرى جيفورد أستاذ الأدب الروسى في ملحق تايمز الأدبى (لندن) يقول «هنا نك الشئ النادر في الوقت الحاضر - شاعر كبير»

وهذه الشهرة التي حققها فيرودسكى في الغرب، تؤكد موهبته

التي أعتُرف بها في الاتحاد السوفيتى في بداية الستينات. ففي سنّ الثالثة والعشرين، كان شعره ينتشر على نطاق واسع، وقد عاد عليه بالاعتراف به ورياً واعداً لشعراء العصر الثوري المحدثين: أنا **أخمانىنا** و**ماريلا تشفاتاييلا** وأوسيب ماندلستام.

ويقول الكسندر سومركين، وهو مترجم روسى يعيش في نيويورك «لقد كان شعره يختلف اختلافاً كلياً عما كان يكتب... وحتى في ذلك الوقت، كان كثيرون يعتقدون انه اعظم شاعر روسى»

ولكن برودسكى لم يكن يعكس في شعره - الذى كان أقرب إلى الاستبطان والمعرض والخصوصية - خصائص الواقعية الاشتراكية التي تجذرت الدعوة لها في الستينات... وكان معظم الكتاب الروس، كما يقول الناقد الألمانى يورجن زوهلر «إما أن يستسلموا لما يسميه «قبولاً هيجلياً» أو يصيحوا أعداء للثورة».

وعندما اصدر مجلس السوفييت الأعلى عام ١٩٦١ مرسوماً يدعو إلى

«تكليف النضال ضدّ الأفراد الذين يتهربون من العمل المفيد اجتماعياً»، كان بروتسكى مقدراً له أن يكون من بين أولئك الأفراد.. وكان هذا المصير من مخاطر المهنة.

لقد كان الشعراء الروس منذ الثورة سيئى الطالع. فقد انتحرو فلاديمير ماياكوفسكى وسيرجى إيسينكين وهما من بين أعظم شعراء عصر الثورة، بينما تصوّر فيكتور خليبينكوف جوعاً حتى انبرك الموت خلال الحرب الأهلية، كما أعدم رمياً بالرصاصة نيكولاى جوميلوف، زوج انا لحمارلاً وكان أيضاً شاعراً مصقولاً.

أما أوسيب ماندلستام، الذى كان يعتبره كثيرون أعظم شاعر روسى حديث فقد سقط ميتاً فى معسكر اعتقال، وفضلاً عن ذلك، لم تساعد نزعة التمرد المتصمكة فى نفس بروتسكى على تيسير الأمور.

فقد كانت معارضة السلطة من سمات شخصيته الرئيسية. وحقى بروتسكى فى مذكراته أنه عندما كان فى السابعة من عمره كان

يشعر بالامتاعاض من صور لينين الموجودة فى كل مكان. وكان تجاهل هذه الصور بمثابة درسه الأول فى الرفض ومحاولته الأولى للاغتراب.

ينحدر جوزيف بروتسكى من أبوين عاملين. الأب محصور فوقوغرافى والأم مترجمة تتقن عدّة لغات.

ويقول لوف لوسيف، أستاذ الأدب الروسى بجامعة دارموت الأمريكية، وكان قبل الهجرة صديقاً للعائلة، وأنه بالرغم من أن بروتسكى يهودى، فقد نشأ نشأة روسية غير إثنية، وكانت أسرته مثلاً للأسرة الروسية، من الطبقة المتوسطة. بمعنى أنهم كانوا متعلمين فقط وكانوا مثل معظم الروس، يعيشون فى مسكن «كوميونى».

وفى سن الخامسة عشرة، ضاق بروتسكى ذرعاً بالمدرسة فهجر التعليم النظامى ومارس سلسلة من المهن، فعمل كوقاد وحذاء وعامل بعبثات جيولوجية، وكان هذا، بطبيعة الحال، قبل أن يصبح «هالة» وظفائياً». ولكن العمل لم يكن أكثر

إشباعاً لما كان يعمل فى صدره من المدرسة.. وفضلاً عن ذلك، فقد اقترنت هذه التجربة بالإحساس بمشاعر القمع، فأيضاً ذهب كانت هناك صور لينين نفسها، والكافكاوية نفسها. وقد غاص بروتسكى فى أعماق الجحيم وهو يتنقل من العمل أمام ماكينة تغريز إلى العمل فى مشرحة، والعيش فى شقة مزججة مع عمال آخرين.

وفى ظل هذه الحياة المريرة، حمل الأدب الوعد الوحيد بالخروج من الجحيم. فقد اتقن اللغة البولندية حتى يترجم أعمال شعراء بولنديين معيّنين كان يعجب بشعرهم، ومن بينهم شيلاف سيلوش. ودرس الإنجليزية، وترجم قصائد للشاعر الانجليزى الميتافيزيقى جون دون، وراح يجتد ويصقل قصائده حتى تهيا له وهو فى سن العشرين، أسلوب تعويذى متوهج جعل تاملاته، التى سيطرت عليها فكرة الموت، تبدو كأنها من أعمال شاعر أكبر سناً بكثير. ويقول لوف لوسيف: «كانت له شهرة عبقري شاب بين إيتلجنسيا لينتجرا. وقد ذهل إلفيم إينكتايد،

وهو أكاديمي أجنبي على الهجرة، عندما سمع برودسكى يلقى أشعاره لأول مرة.. «كان ينشد كائنه فى نشوة، عيناه نصف مغلقتين، ووصوت حنجري منبج، ارتجت له النواقد، وكان لكثافته اللفظية والموسيقية تأثير سحرى»..

لم يكن هناك شيء فى حياة برودسكى، بالمقارنة بكثير من الكتاب السوفييت الآخرين، يدعو إلى الشكرى. فقد كان يمتنع بالشهرة. وكان قد بدأ يعيش من عمله مترجماً، كما كان يقتسب إلى نقابة وزارة الثقافة.. ولكن شكواه الحقيقية كانت ذات صبغة أدبية وميتافيزيقية. فبالرغم من أن الاستنزاف الوحيد الذى كان يبدو من برودسكى فى ذلك الحين كان ذلك الانتماع الذى يعطيه للآخرين بنزعة الشاعر الاستقلالية المتحدية. فقد وجد برودسكى نفسه فى بداية الستينيات هدفاً لأهمل الصحفيين المعبرين عن الحزب. وقد تعرض نتيجة لهذه الحملة لمضايقات من السلطة اضطرت به إلى اللبث كل ليلة فى شقة مختلفة من شقق أصدقائه.

وقد استقدمى للتحقيق معه وصودرت مذكراته وأودع مرتين فى مصحة عقلية، وأخيراً، اتهم برودسكى رسمياً فى فبراير ١٩٦٤ بتهمة «التطفلية».

وقد تمكنت صحيفة روسيا، أغضبتها المحاكمة من تسجيل وتهريب مضمون الدعاية إلى الصحافة الغربية. وقد طلب إلى برودسكى أن يقدم دوره فى دعم الزحف نحو الشيوعية فقال «إن العمل الذمنى له نفس أهمية العمل الجسدى» ولكنه وُجِّه لاستخدامه «كلمات ربانة»، وسئل عن مهنته، فاجاب بأنه شاعر، ورد القاضى، ومن الذى أدرك فى صفوف الشعراء؟ فقال برودسكى، ومن الذى أدركنى فى صفوف الجنس البشرى؟

وفى الجلسة الثانية - التى انعقدت تحت اسم «مدالات قانونية ضد العنصر رافض العمل برودسكى» - قُدم تقرير لطبيب نفسى يشير إلى سمات شخصية سيكوباتية، وأدلى الشهود بأرائهم فى المتهم، فقال شاهدان إن

برودسكى فى الواقع شاعر جاد، ولما كان النظام القانونى السوفيتى يعطى الحق لائ مواطن أن يشهد منطوعاً بالنيابة عن الدولة حتى ولو كان لا يلم بأية معرفة بالقضية، وقف شاهد خرج من بين صفوف الجمهور وأعرض على موقف برودسكى الثنائى قائلاً إنه لا يجب أن يؤخذ أمثال برودسكى بالشبهة. وقال شاهد آخر إن الأشغال الشاقة هى الشيء الوحيد الذى يمكن أن يقنع برودسكى بضط أساليبه.

وانتصرت هذه الأصوات الطالبة بالقصاص من الشاعر المتعرب. فحكم على برودسكى بالسجن خمس سنوات مع الأشغال الشاقة فى مزرعة حكومية بالقرب من ارشانجل. وهناك كان برودسكى يقطع الحجر وينقل روث البهائم فى النهار، ويقطع الليالى الشمالية الطويلة فى قراة الشعراء الإنجليز والأمريكيين فى أنثولوجيا شعبية.

وعن حياته الموحشة فى ارشانجل كتب برودسكى فى قصيدة تحمل اسم «مقاطع إلى م أوجستان» .. «لن ترد الغابات /

أصداء أغنياتي / ولكنها سترند فقط سعالتي.

وبينما كان بروفسكي يقطع الحجارة والأخشاب ويكتب الشعر، احتجّ للكتاب السوفيتي باسمه. وبعد ١٨ شهراً في أورشانجل، سُمح له بالمعودة إلى لينتجراد واستئناف عمله مترجماً. ولكن سرعان ما وقع الصدام من جديد مع السلطة. وكان ذلك كان قدراً محتملاً. ويقول بروفسكي «لقد تصانف أني أجمع بين خاصيتين تشجعان على الاضطهاد. فقد كنت أكتب الشعر إلى جانب كوني يهودياً» ولكنه يحاول أن يبعد عن نفسه شبهة «اليهودي الرافض» الذي ينارئ السلطة ويجاهر بالانتماء إلى بلد أجنبي دون وطنه الأصلي «الاتحاد السوفيتي» ويقول «أنا يهودي في جزء، روسي في جزء، ومسيحي في جزء».

وفي أواخر ١٩٧١ حمل البريد إلى بروفسكي دعوتين «رسميتين» من إسرائيل للهجرة إليها، إحداهما تحمل توقيع «إيلزي ياكوف» وهو اسم روسي يعني يعقوب اليهودي.

ولكن بروفسكي لم يكن يرغب في الذهاب إلى إسرائيل، وحتى لو كان ذلك يعني الخلاص من مشاكله مع السلطات. ولذلك تجسّس أهل كلالخايبين.

وفي شهر مايو التالي، استدعته وزارة الداخلية واستجوب عن سبب عدم قبوله الدعوتين. وعندما احتجّ بروفسكي بأنه لا يرغب في الهجرة، حُذّر من أن حياته لن تكون سهلة إذا رفض الهجرة. وفي غضون أسبوع واحد، مُنح تأشيرة خروج. وبعد عشرة أيام أخرى اقتيد إلى المطار حيث جرى تفشيحه وصودرت قصائده قبل أن يوضع في طائرة مسافرة إلى فيينا.

وفي فيينا، امتدّى بروفسكي إلى الشاعر الكبير وه. اودن الذي كان يمتلك منزلاً صيفياً في كيرشنسن، فشمه اودن برعايته.. ورتب زيارة بروفسكي لإيطاليا، ثم بعد ذلك إلى الولايات المتحدة، حيث عُرضت عليه وظيفة في جامعة ميتشجان. وبعد سنوات انتقل إلى نيويورك، فدرّس في جامعة «كوينز» وكلية ماونت هوليرك وغيرها من

الكلليات. وقد سافر كثيراً خلال إقامته في الولايات المتحدة ولكنه لم يعد إلى وطنه على الإطلاق، حتى بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وقد أصبح مواطناً أمريكياً في ١٩٧٧ .

وقد نُشرت في تلك الأثناء قصائده ومسرحياته ومقالاته وكتاباته النقدية في كثير من المجلات، من بينها مجلة «ني نيويوركرك» The New Yorker ومجلة The New York Review of Books وغيرها من المجلات المعنية بالأدب. كما نُشرت أعماله في أنثولوجيات في متن متنامٍ حصد جائزة مكارثي عام ١٩٨١ وجائزة حلقة نقاد الكتاب القوي عام ١٩٨٦، ودرجة دكتوراه شرفية في الأدب من جامعة أوكسفورد وجائزة نوبل للشعر في ١٩٨٧ .

وقد أعلنت الأكاديمية السويدية، التي تمنح جائزة نوبل، أنه مُنح الجائزة من أجل جودة أعماله وقدرته الإبداعية المطوّقة المحقونة بجلاء الفكر والكثافة الشعرية.

وفي عام ١٩٩١، خلعت عليه الولايات المتحدة شرفاً جديداً، فقلّدت

منصب «الشاعر المتوج»، وهو لقب لا يُمنح إلا للشعراء الأمريكيين، فكان بذلك أول شاعر يُحسب على شعر أجنبي، روسي، ينال هذا الشرف. وإن كان بروفسكي قد اعتاد في سنوات حياته الأخيرة إما أن يكتب قصائده بالإنجليزية مباشرة أو بالروسية ثم يقوم بترجمتها إلى الإنجليزية بنفسه، إلا أن الأمريكيين أنفسهم لم يترعوا عن الحديث عنه بوصفه شاعراً روسياً.

ومع ذلك، فهذه قضية غير مجسومة، فلا يزال تسس، إليوت يصنّف مكانه اللائق في بانثيون الشعر الأمريكي، برغم أنه عاش معظم حياته ومات كمواطن إنجليزي، ولا يزال شيللاف ميلوش، الذي يعيش في كاليفورنيا منذ أكثر من ٣٠ سنة ويحمل الجنسية الأمريكية أيضاً، يكتب شعره باللغة البولندية.

لكن هذا الشاعر، لنقل الروسي الأصل، يكفيه شرفاً أنه حاول وهو يعتلي «عرش الشعراء» أن يجعل الشعر ينزل من عليائه ليحتضنه المواطن الأمريكي العادي، أو يقول

آخر رجل الشارع. ولا أقول إن تجربته الطموح والرائدة قد حققت النجاح المنشود الذي لا بدّ أنه ينعكس على توزيع كتب الشعر، ولكنها، على أية حال، كانت الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل..

وخلال ١٩٩٣، ظهرت الألف النسخ من الانتولوجيات الشعرية فوق وسائل أسرة الفنانك المنتشرة في المدن الأمريكية، جنباً إلى جنب مع نسخ الإيجل التقليدية التي درجت الفنانك على وضعها في أدراج الكوميديات الملاصقة للغراف.

وكان المشروع ثمرة تعاون غير متوقّع، نشأ في مقهى بيجريتش فيلدج، بين شاعر وك في روسيا، يحمل جائزة نوبل، وطالب بجامعة كولومبيا عمره ٢٤ سنة لا يزال يعيش في كنف والديه، ربط بينهما حلم بجعل الشعر في متناول كل أمريكي - مثل الكهرياء أو لنقل مثل زجاجة اللبن التي توصل إلى الباب.

وقد انتشرت فكرتهما وامتدت إلى مختلف الأممقاع، حيث أخذ نزلاء الفنانك يفادرونها حاملين في

حقائبهم كتب الشعر. وقد كان هذا التصرف جزءاً من الخطة. ولكن شكوى واضعي الخطة أو صاحبي المشروع انحصرت في عجزهما، نتيجة للميزانية المتواضعة، عن أن يخرّضا الفائد بسرعة تتعادل مع الطلب للتنامي.

ويقول جوزيف بروفسكي، في حديث أجرته معه محررة بمجيلة نيويورك تايمز، جاني سكوت، في مارس ١٩٩٤ «بصراحة، لم أفكر في النقود عندما طرأت لي الفكرة، ولكني اعتقدت ببساطة أن الناشرين، عندما يعلمون ذلك، سوف يتصرفون بذلك ويفضّون مواردهم».

وكان بروفسكي قد طرح الفكرة منذ عدة سنوات عندما كان «الشاعر المتوج» بمكتبة الكونجرس «ينبغي أن يكون الشعر ظاهراً للحيان، مثل الطبيعة أو محطات التلفزيون. وينبغي أن يُطرح للبيع في محال «السوبر ماركت»، أو أن يوجد على الأقل في كل غرفة في كل نزل في أمريكا».

وقد وقعت نسخة من خطاب القاء بروفسكي عن الموضوع في

إيدي أندرو كارول عن طريق صديق وتبادل كارول: من يكون؟ هل هو راند فضاء؟ ولم يقرأ الاقتراح طوال أشهر. ولكنه وقع في أسره عندما فعل ذلك.

ويقول كارول، الذي لا يزال طالباً جامعياً، إنه شعر كأن صاعقة ضربته. فكتب خطاب إعجاب إلى بروسكي. وشدّ ما كانت دهشته عندما استلم رداً من الشاعر خلال أسبوعين.

وعلى أثر ذلك، عُقدت سلسلة من الاجتماعات بين طالب الجامعة وحاتن نوبل لسنة ١٩٨٧ في أحد مقاهي الفيليدج في أواخر عام ١٩٩٢. وقد أخذ كارول على عاتقه مهمة تحويل الفكرة إلى فعل. فراح ينفذ في المكتبات بحثاً عن كتاب أنثولوجيا مناسب. وأقنع رابطة تجارة الفنادق بأن يرسلوا إليه دليل العضوية الذي يباع بتسعين دولاراً مجاناً. وكانت استجابة الفنادق الأولى فائرة: «من يكون روبرت فروست هذا الذي تعمل من أجله؟» كما سأل أحد مديري الفنادق! وقد حاول كارول أن يقنع شركات

الطيران بوضع كتب الشعر في جيوب أظھر المقاعد، ولكنه خشى أن يكتسها عمال النظافة.

وأخيراً، وفي ربيع ١٩٩٣، بدأ عدد من الفنانين والتزّل في شتّى المدن الأمريكية يقتنع بالفكرة. ووافقت دار «نادي كتاب الشهر» على منح ألفي نسخة من أنثولوجيا لستة شعراء أمريكيين من الست وثمانين إلى الاليس ستيفنس إلى لانسجون هيو.ز.

ومنذ ذلك الحين، تضاعفت أعداد الكتب. ويفضل الالفي كتاب الأولى، حصل كارول على منحة قدرها ٥٠٠٠ دولار من مجهول. وبهذا المبلغ اشترى من نادي الكتاب ٥٠٠٠ كتاب آخر علاوة على ٤٠٠٠ كتاب يمكن دفع ثمنها إذا توفر لديه المبلغ. ويبدو أن هذا المبلغ لم يتوفر على الإطلاق.

وحتى عام ١٩٩٤، كان مشروع بروسكي الشعر الأمريكي وتعليم القراءة قد وُزع ١٢٥٠٠ كتاب شعر، من بينها مجموعات شعرية لشعراء سود وأنثولوجيا لشعر الأطفال. كما

وُزعت كتب الشعر على المستشفيات وفي مسابلات المشروبين وفي منتجعات السياحة المترفة في فلوريدا واستراحات المطارات وعشرات الفنادق.

وتقول إليثور كابلان، وهي صحفية عمرها ٥٠ سنة ومدرسة لغة إنجليزية سابقة إنها وقعت على أنثولوجيا في غرفة منتجع بولاية ماساتشوستس. وقد وجدت نفسها تذرع الغابة هناك وهي تقرأ القصائد بصوت مرتفع.

لقد مسّت كل قصيدة من القصائد التي قرأتها، كما تقول، جزءاً من روحها لم يمسّ منذ زمن بعيد وكان لا يمكن أن يمسّه، في الحقيقة، أي شيء غير الشعر.

وتضيف «هذا كتاب يمكن زن يصل إلى الناس، مجرد وجوده على مائدة. وهذه وسيلة من الوسائل المثلى لبناء مجتمع أفضل».

وربما كان ذلك، في الحقيقة، هو ما فكر فيه بروسكي الذي يقول «إنه مجرد احتمال رياضي - إحصائي - فعندما تكون الكتب

متاحة، يستطيع المرء ان يختار بين مخدرات وكتاب، بين بنفقيه وكتاب، وما إلى ذلك.

وبرودسكى الذى كان يكتب بالإنجليزية وبالروسية، برغم أنه كان يكتب قصائده باللغة الروسية ويقوم بترجمتها بنفسه إلى الإنجليزية، كان من حوارى الشاعرة أنا لُغمانوفا التى كان يسميها «المهمة المعولة أو الناصبة» كما تأثر أيضاً تأثر بالشاعر الإنجليزي جون دون، وكذلك بالشاعر أودن، الذى توكى فى ١٩٧٣ وقد صدرت مجموعة شعرية لبرودسكى فى لندن سنة ١٩٦٧ بعنوان «مريئة إلى جون دون وقصائد أخرى» كما كتب أودن تقديماً لكتابه «قصائد مختارة».

ولكن برودسكى اشتهر بفضل ثلاثة كتب أصدرتها دار النشر فارار ستراوس اند جيفريكس، كتاب شعري بعنوان «جزء من خطاب» (١٩٧٧)، ومجموعة مقالات «أقل من واحد» (١٩٨٦)، التى فازت بجائزة حلقة نقاد الكتاب القومى ومجموعته الشعرية «إلى أورانيا» (١٩٨٨). وتشمل أعماله الأخيرة الأخرى

مسرحية من ثلاثة فصول تسمى «كرات البلى» (نننداي برس ١٩٨٩) وكتاب نشر «علامة مائية» (فارار ستراوس ١٩٩٢).

وقد أعرب روبرت سميلفزن محرر مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» عن ذعوله لقدره هذا الشاعر الروسى على أن يحتل مكانه واحداً من أقوى كتّاب اللغة الإنجليزية خلال سنوات المنفى المعنوية.

وفى روسيا، موطن برودسكى الأصلى، نماه **إيثجلى كيسليوف**، مقدم برنامج الأخبار التلفزيونى الأسبوعى «إيتجى» بقوله «لقد كان الشاعر الروسى الوحيد الذى تمتع عن جدارة بأن يدعى عظيماً» فى حياته.

وقد تردّد فى موسكو أن جلب أوسبىنسكى، رئيس تحرير واحد أصحاب دار النشر الروسية «فلاجربوس» كان قد التقى بالشاعر فى نيويورك فى الخريف الماضى وجلب إليه أن يعود إلى روسيا فى جولة بمثابة جزء من صفقة ليعيد نشر بعض أعماله باللغة الروسية.

ولكن برودسكى تردّد أمام العرض الذى رفضه بعد ذلك.

ومنذ اليوم الذى خضع فيه برودسكى لطلب السلطات الرسمية أن يغادر الاتحاد السوفيتى إلى الغرب فى ١٩٧٢ دأب الناس على سؤاله عن روسيا - وقبل كل شئ آخر عن زيارته لروسيا، أو حتى العودة إلى الوطن ليلقى هناك بقية العمر. وكانوا يسألونه نفس الأسئلة عن التلفزيون الروسى. وكان يردّ دائماً بنفس الطريقة تقريباً.. «إننى أجد صعوبة فى تصوّر نفسى زائراً أو مستقياً يطوف البلد الذى ولدت وشببت فيه». قال برودسكى ذلك ذات يوم رداً على نفس السؤال فى باريس. وأضاف «يكون ذلك عملاً عبيثاً آخر من الأشياء العبيثية التى يتركز بها وجودى، كما هو عليه الآن. وبينما يمكن أن يفهم إلى حد ما أن يعود مجرّد إلى مسرح الجريمة - على انفراد أن لدية بعض الأموال مدفونة هناك - فمن اللعب أساساً أن يعود المرء إلى مسرح الحب. وبطبيعة الحال، فى يسعى أن اذهب إلى هناك وأبتسم وأقول «نعم»، وأقبل

التهانى. لكننى اشعر ان فكرة اللقبام بشرى من هذا اللقبيل مؤلة تماماً. إننى لم اسمع أبداً - وإن اسمع أبداً - أن تتحول حياتى إلى مضغة فى الأفواه، وهذا ما سوف أعارضه دائماً.. وأو إستطعت أن أظهر هناك ذات فجأة فى صورة فرد عابى وأرى شخصين أو ثلاثة اشخاص.. فقط، برغم انى اشك فى ذلك.

ويقول **فألود ريمنيك** إن عودة برودسكى إلى روسيا كانت على نقيض مع عودة **الكسندر سولجيتسين**، منذ أكثر من سنة مضت: وقد بدأت رحلته فى الشرق الأقصى ومضت، عن طريق عربية سكة حديد أعنت خصيصاً، إلى موسكو. ولكن بينما يمكن اعتبار حياة **سولجيتسين** أعظم أعماله، رفض **برودسكى** الدراميات وصنع الأسطورة وقد أعجب **سولجيتسين**، بل كان يطلق عليه لقب «هوميروس الاتحاد السوفيتى»، ولكنه لم يستطع تثقيب هذا الاشتباك السياسى، فلم تكن هذه هى قضيتة.

ويحكى دافيد ريمنيك أنه قابل برودسكى فى شقته البديوم

بشارع **مورتون** بالقبليدج قبل حصوله على جائزة نوبل بلسابيع فى ١٩٨٧ .

وقد صانف هذا الوقت بداية الجلاسنوت. وكانت قصائده تنشر فى روسيا لأول مرة خلال أكثر من عقدين. ولم يُفَ جُذله لهذا التطور. لأن قيام النظام بنشر عمله وعمل جميع الكتاب المحظورين ، كان يعنى إعادة ممتلكات مسروقة إلى أصحابها الشرعيين. وليس عليه أن يكون ممثلاً للصحف. وكان ولأه للفتا الروسية، التى كان لها عاشقاً وهناعاً، ولكنه كان يرتاب فى روسيا إلى النهاية.

وقال **برودسكى** وهو يحتضن قلمه، مسيحيي، لم أعد أؤمن بهذا البلد، إننى لا أهتم. إننى أكتب بالروسية وأحب الروسية ولكنى فى الحقيقة لا أعرف كيف أشرح ذلك لك. البلد هو.. شعب أساساً وأنا لست واحداً منهم. وأنا كاتب لنفسى تقريباً. وما يحدث فى روسيا الآن خلو من الاهتمام الأوتوبيوإجرائى بالنسبة لى. ربما كان ذلك أنانية وأيا كان ذلك، خذ حريتك فى

استخدامه. عندما وصل **توماس** مان إلى كاليفورنيا من ألمانيا، سألوه عن الأدب الألمانى، فسأله «الأدب الألمانى هو حيثما أكون وهو فى الحقيقة ردّ فيه شيء من الغرور، ولكن إذا استطاع المانى أن يقول ذلك فى وسعى أيضاً، أنا الآن مستعد لأن أموت هنا. ولا يهمنى ذلك فى شيء على الإطلاق، إننى لا أعرف أماكن أفضل، أو ربما لو كنت أعرف فلست مهياً لاتخاذ خطوة».

ويقول **ريمنيك** الذى عاش طويلاً فى روسيا إن الانتليجنسيا الروس يشتهرون بإثارة الخصام، فما يكاد أحد يذكر اسم شاعر أو كاتب حتى ينبى أحدهم بفتحة بعدم الأهمية أو ما هو أسوأ. ويقول إنه طوال السنوات التى قضها فى روسيا وسفرائه إليها راحاً وغداً لم يسمع أحداً يهون من شأن **برودسكى** ولكنه سمع من يفتح فى **سولجيتسين**، و**فريديتش**، و**بيتوف**، و**تولستاي**، **برودسكى** . ولكن البعض قد يشكون من أنه ليس شاعراً روسياً بدرجة كافية، بقدر ما هو جزء من الأدب العالمى

والباشنيون الروسى. وقد قال له الناقد الالىبى اشرى اوريين ذات يوم «أعتقد انى كنت احفظ شعراً لبرودسكى اكثر مما حفظته من شعر يوشكين، بما لذلك من مغزى».

ويأسف ريمنيك لان قصائد برودسكى بالانجليزية، التى احبها وسيطر على أدواتها، هى دائماً اطلال لانفسها الحقيقية، أو فى احسن الاحوال، محاكاة. فقد تجد هنا وهناك ترجمات جيدة، ولكن القليل منها الذى يلم عن مهارته التقنية، قوافيه الباطنية واللعب بالكلمة وإكازه. وقد قال **ليجنجلي** رايسن، وهو نفسه شاعر مرموق، ذات عصر فى مرسكى، «سوف يتعين على امريكا أن تقتنع برأينا، وهو ان برودسكى هو للصوت الروسى العظيم فى عصره، فقد جاء من الجيل الذى أعقب المعتقلات والحصار، الجيل الذى غذى نفسه بالأدب عندما لم يكن هناك شيء غير الخواء. وقد كان افضلنا».

ولد برودسكى فى لينتجراد فى ١٩٤٠. وكان أبواه يهوديين -

مستوعبين، ولكن ليس إلى حدّ إعتناق معاداة السامية. وقد عاشت الأسرة فى غرفة ونصف فى شقة كومينونية، نفس المكان الذى عاشت فيه الشاعرة الرمزية زينيدا جيببوس Zinaida Gippius، والتى كانت

تصيح منها بالشتائم فى الثوريين اللوجوردين بالشارع. وخلال حصار المدينة الذى دام ٩٠٠ يوم فى الحرب العالمية الثانية، كان والد برودسكى يقاتل النازيين، وقد عانى هو وزوجته الجوع، مثل كثير من سكان لينتجراد.

وكان برودسكى، التلميذ، قارئاً نهما وعينياً، متمرداً أحمر الشعر، وإن كان غضبه موجهاً إلى فقر الثقافة السوفييتية وانتشار صورة الزعيم أكثر منه ضد العقيدة وقد كتب برودسكى فى مذكراته عن شبابه «كانت هناك صورة لـلينين الطفل الذى كان يبدو مثل ملاك جميل بتجميدات شعره للشقاء، ثم لينين فى العشرينيات والثلاثينيات، ولينين الاصلع والمتسزمت، وعلى وجهه ذلك التعبير الخالى من المعنى الذى يمكن فهمه خطأ على أى نحو

كان، والافضل أن يكون المعنى ذا غرض. إن هذا الوجه بطريقة ما يجثم على صدر كل روسى ويوحى بنوع ما من مقاييس المظهر الإنسانى لأنه بالقطع يفتقر إلى الشخصية وقال إن محاولة تجاهل هذه الصورة كانت هى محاولته الأولى للاغتراب.

وعندما تولى ستالين فى ١٩٥٢، كان برودسكى فى الثانية عشرة وقد استدعى مع اقترانه فى المدرسة إلى قاعة الاجتماعات حيث نقلت «معلمة الفصل» إليهم النبا. وقال برودسكى للمكاتب **سولومون فولكوف** «لقد بدأت تلقى خطبة جنائزية، وفجأة صاحت بصوت وحشى: «اركعوا على ركبكم. على ركبكم» وساد.. الاضطراب وراح الجميع ينحبن ويعلمون وكان من المتوقع بطرسفة ما أن أبكى، أيضاً. واكتى - وكان ذلك مبعثاً عانى فى تلك الوقت، والآن أعتقد أنه شرف. لم أستطع أن أبكى. ونظرت إليها فى نهضة ما، حتى غمز والذى لى بعينه. ثم انركت بالتاكيد أنه لم يكن هناك مايدعونى على نحو خاص إلى أن أحزن على موت ستالين».

وقد نضج اغتراب بروسكى عن الدولة في سنّ الرماقة، وفي سنّ الخامسة عشرة، انقطع عن الدراسة النظامية نهائياً. وقد التحق خلال الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ بثلاثة عشر عملاً، وفي أواخر عقده الثاني، بدأ بروسكى يكتب الشعر وانضمّ إلى مجموعة من الكتاب الشبان من بينهم إيلجولي راين وديميتري بويشيف وأناطولي فيسمان. وعن هذه الحقبة يقول بروسكى «كانت فكرة الفردية، فكرة أن يتحمل إنسان مسئولية نفسه، وأن يكون مستقلاً، كانت هي ملكيتنا التي نعتز بها. لكن إمكان تحقيق ذلك كان ضئيلاً، هذا إن كان له وجود على الإطلاق، وكان الطريق الوحيد هو الأدب والتجربة الخاصة للقراءة. وقد تمثلت ثورة للشعراء ضد الطغيان تقريباً في الفرس بالكامل في اللغة. في بوشكين وباراتنسكى، وماندلستام وتسليتايلا وباسترناك وأخمانوفا. وقد تعلم بروسكى اللغة البولندية وبصفة خاصة الإنجليزية. ولم يكن بالأمس السهل الحصول على كتب

بالغة الإنجليزية، وكان الكتابان اللذان استطاع أن يقع عليهما ثمينين، وقد شمل كلاهما صوراً صغيرة بالأبيض والأسود لأبطاله - وعلى رأسهم أودن وقروست وهاردي. ومن هذه الصور الدقيقة حاول أن يتخيلهم، شخصياتهم وأصواتهم.

وفي ١٩٦١ أحضر رين Rein، وكان أكبر أعضاء المجموعة سناً، بروسكى إلى ألماتوفا Akhma-toua، التي كانت في ذلك الوقت أعظم شعراء روسيا الأحياء، سيدة عظيمة أو «ربة الشعر» كما كان يسميها فيما بعد، وأنشد بروسكى بعض قصائده لها، وشعرت بالميل إليه. وقد تبثت أحماتوفا عملياً المجموعة - «جوقتها المسرحية» - وكانت بصفة خاصة تعشق بروسكى وتخشى عليه. وفي ١٩٦٢ كتبت ألماتوفا، متبنة بمصيره التراجيدي:

لا أكره من أجل نفسي
الآن،
لكن اسك لن لا أكره
على الأرض لأضرب

بصمة الفشل الذهبية

ترقّت هذه الجبهة الترة لم
تضطره بعد

وبحلول ١٩٦٢، كان خروشوف قد عكس سياسة الانفراج. وقد بدأت القيادة السوفييتية، إذ استشعرت الآثار الانتحارية للمجتمع المفتوح، بدأت مرحلة ستالينية جديدة استمرت عشرين سنة. وحتى الآن، كما يقول ريمنيك، يتسائل بعض المؤرخين لماذا بدأ النظام حملته الثقافية بالقبض على شاعر عمره ٢٣ سنة لا يتمتع بشهرة.

وقد القي ال K.G.B، أو ضباط المباحث السرية القبض على بروسكى وأودع السجن تنفيذاً لرسوم سوفياتي بـ «تكتيف» «النفال» ضد أولئك الذين لا يقومون بعمل نافع اجتماعياً، ووفقاً لكتاب إيفيم إيتكايند Josifa "Pratsess Brodskogo" (محاكمة جوزيف بروسكى) تضمنت الاتهامات «نظرة إلى العالم تضرر بالدولة» و «الانحطاط والحادثة» والفشل في إتمام الدراسة و «التطلية... فيما

عدا كتابة قصائد بشعة. روصف مقال، نشرته صحيفة ليننجراد للسائبة المحلية. بروتسكى بانه مكلفلى شبه متآدب ١ فسد الشباب بشعره البرونجرالى والمعادى للرفيقت.

وقد هبّ للدفاع عن بروتسكى عدد من الفنانين والكتاب، وعلى راسهم وإيتكايند وليديا شوكوفسكايا وديمترى شوستاكوفتش وكان أهم حليف لبروتسكى، مع ذلك، صحفية مجهولة تسمى فريدا فليجنورفا اناطت بنفسها المهمة الخطيرة الخاصة بحضور المحاكمة والقيام بتسجيل مجرياتهما ثم نشر الخبر. روصف فلاديمير ريمنيك موداتاتها بانها روصة من النوع المعادى للشمواية، وهى اعظم من أية مسرحية كتبها هافل Havel:

الحكمة: ماهو علكه؟

بروتسكى: اكتب قصائد، اترجم. اعتقد...

الحكمة: لاسجال هنا لـ ءاعتقده قف منتصباً لا تركز إلى الصائط. انظر إلى

الحكمة: واجب على الحكمة كما تقرر. الآن، هل لديك عمل متفرغ؟ بروتسكى: كنت اعتقد انه كان لى عمل متفرغ، نعم.

الحكمة: اجب بقة؟

بروتسكى: كتبت قصائد. كنت اعتقد انها سوف تنشر. اعتقد...

الحكمة: نحن لا نعى بـ ءاعتقده، اجب: لماذا لم تكن تعمل؟

بروتسكى: كنت اعمل. لقد كتبت قصائد.

الحكمة: هذا لايمناً. إن ما يهمننا هو ما هى المؤسسة التى كنت تربط بها.

بروتسكى: كان لى اتفاقات مع دار نشر.

الحكمة: هل عادت عليك اتفاقاتك بما يكفى لإطعامك؟ حينها اذكر التواريخ، والمبالغ.

بروتسكى: لا اذكر على وجه الدقة. إن العقد لى محامى.

الحكمة: أنا اسالك.

بروتسكى: فى موسكو، نشر كتابان من ترجمتى.

الحكمة: ماهى خبرتك فى العمل؟ بروتسكى: تقريباً..

الحكمة: لايمناً تقريباً..

بروتسكى: خمس سنوات.

الحكمة: اين كنت تعمل؟

بروتسكى: فى مصنع. مع بغاث جيولوجية..

الحكمة: وبشكل عام، ماهو تخصصك؟

بروتسكى: شاعر.. شاعر ومترجم.

الحكمة: ومن ذا الذى تنازل واعتبرك شاعراً؟ من الذى وضعك فى مصاف الشعراء؟

بروتسكى: لا احدى. ومن الذى وضعنى فى مصاف الجنس البشرى؟

الحكمة: هل درست من أجل هذا؟

بروتسكى: درست لماذا؟

المحاكمة: لتصبح شاعراً. إنك لم تحاول أن تنتهي دراستك الجامعية حيث يعدون... حيث يدرسون...

برودسكى: لم أكن أعتقد أن هذا كان مسألة تعليم.

المحاكمة: وكيف يحدث هذا؟
برودسكى: كنت أعتقد.. حسناً، كنت أعتقد أنها عملية الرب.

وقد بذلت القاضية قصارى جهدها حتى لا تحيد عن النص الذى حدد سير المحاكمة. وقد أمنت فى مضايقة برودسكى. ودعت إلى منصة الشهود زملاء من الذين كانوا، وفقاً لأسلوب ١٩٣٧، أكثر من مستعدين ليشهدوا على خطايا برودسكى. وقد اتفق رجل أن ابنه وقع فى أسر شريد برودسكى وترك العمل وقرر أنه أيضاً عبقري وقال للرجل نفسه إن قصائد برودسكى - تأملات فى الزمن والموت والحب - كانت على نحو ما معادية للسوفييتي. وقاطعه برودسكى بالسؤال: «أية واحدة»

ويطبيعة الحال لم يستطع الرجل أن يجيب. فلم يهيئه أحد الرد على هذا السؤال.

وقد كتبت فيجندورفا رسالة إلى خشوكوفسكايا عن محاكمة برودسكى وقالت «ريماً يصبح ذات يوم شاعراً عظيماً. ولكنى لن أنسى أبداً كيف كان يبدو - لاحول له، وعلى وجهه تعبير عن الارتياح والسفرية والتحنن، كلها فى آن واحد.

ويقول إتكائند «لقد وقعت للفرقة عليه. لقد كان هناك كثير من الشمرء الموهوبين فى ذلك الوقت ممن كان يمكن أن يكونوا فى مكانه. ولكن ما أن وقعت عليه الفرقة حتى أدرك مسئولية وضعه - ولم يعد شخصاً خاصاً ولكنه أصبح رمزاً، كما كانت لخماتوفا فى ١٩٤٦، عندما اختيرت من بين مئات من الشعراء المحتملين لتعاقب وأصبحت رمزاً قومياً للشاعر الروسى، كما أصبح برودسكى ذات يوم. وكان هذا الوضع شاقاً بالنسبة لبرودسكى فقد كانت أعصابه تالفة، وقتبه

عليلاً. ولكنه لعب دوره فى المحاكمة بدون أن تشويه شأنيته.

وفى النهاية، حكم على برودسكى بقضاء خمس سنوات فى منفى داخلى. ومثل فى قرية نوريسكايا الشمالية، فى المستنقعات بالقرب من البحر الأبيض. وقد استطاعت لخماتوفا، التى مرت بكثير من هذه التجارب، والتى فقدت الكثير من أفراد أسرتها، والكثير من الأصدقاء، فى مفرمة سنوات لينين وستالين، استطاعت وحدها أن تبتسم وتعلق سحابة «ياله من بيوجرافى ذلك الذى يكتبونه لصاحبنا ذئ الرأس الحمراء. يكاد المرء يعتقد أنه استلجرهم!»

وعندما سأل ريمنيك عن حياته فى المنفى، قال برودسكى إنه استمتع حقيقة هناك. فقد استمتع بارتداء حذائه «البوت» والعمل فى مزرعة جماعية، واستمتع بجرف الروث. ولما كان يعرف أن جميع الآخرين على امتداد روسيا كانوا يجرفون النفايات البشرية أيضاً، خامره الإحساس بالأمة وأصره

القراءة. وقد توقّر له الوقت في
الامسيات ليجلس في كرخه ويكتب
«قصائده البهشة» وينغمس في
«الشكلانية البورجوازية» لمحبوبيه.

إن بروتسكى لم يتأثر بمجرد
الطريقة التي كان اودن يفصح بها
عن الحكمة - ملقياً بها كما لو كانت
فولكلوراً - بل تأثر أيضاً بالحكمة
نفسها، بفكرة أن اللغة لها منزلة
رفيعة، وهي اقدم وأبقى من أى شيء
آخر، وأن الزمن نفسه ينحني
أمامها. وقد جعل بروتسكى ذلك
تيمة غالبية في شعره، ومبدأ محورياً
لكتاباته النظرية وتدرسه.

وعندما ضاقت السلطات
السوفييتية ذرعاً بتدفق البرقيات من
الخارج، أرسلوه إلى ميتنته قبل
استيفاء الحكم بثلاث سنوات. وفي
ليننجراد، بدأ يكتب بعض أقوى
شعره على مدى حياته. وعندما بلغ
الثلاثين، كان يؤمن لنفسه مكاناً
دائماً في البانثيرون الروسي
والدولي. وقد عرض الـ K.G.B عليه
صفقة نشر إذا قبل التعاون. ولكنه
رفض. ولم ينشر شعره. وفي مايو
١٩٧٧، عرضت عليه إدارة تاشيرات

الخروج بالشرطة المحلية أن يقدم
طلباً لمغادرة البلد في الحال. وسأل:
«وإذا رفضت؟» فكان الرد «لتهديد
بليام عصيبة جديدة في المستقبل
القريب».

وقبل أن يغادر الوطن، كتب
بروتسكى خطاباً إلى منكرتين عام
الحزب ليونيد بريجنيف قال فيه
«إنني أشعر بالمرارة لأضطرائى إلى
مغادرة روسيا. لقد ولدت هنا،
ونشأت هنا، وعشت هنا، وكل ما في
روحي أدين به لها». ووصف ذات
يوم، أن أعود مواطنًا للاتحاد
السوفييتي، ولكن لن أكف عن كوني
شاعراً روسياً واعتقد أنني سوف
أعود، فالشعراء يصوبون دائماً -
بالجسد أو على الورق... وقد حكم
علينا جميعاً بنفس الشيء الموت وأنا
الذي يكتب هذه السطور سوف
يموت، وانت، الذي تقرئها، سوف
تموت أيضاً لكن علناً سيبقى. ولكن
حتى هذا إن يبقى إلى الأبد. لذلك
لا ينبغي أن يتدخل أحد مع الآخر في
أداء عمله». ولجس هناك أى دليل
على أن بريجنيف قرأ الرسالة؟ فلم
يتلق بروتسكى رداً عليها.

وغادر بروتسكى روسيا على
متن طائرة متوجهة إلى فيينا حاملاً
التيه الكاتبة (التي تطلق رجال الـ
K.G.B وقاموا بتفكيكها في المطار)
وغير ملابس، وكتاب جودن،
ونجاجة فيدكا - هدية لويستمان
أودن. وفي النمسا، التقى ببطله
الذي كان لطيفاً معه وشرب الفودكا
في جسد وعرض عليه بروفسور
للادب الروسي، شاب بجامعة
ميتشيجان، كارل بروفر أن يأتى
إلى أن أروبر فليل العرض.

وعندما جاء بروتسكى إلى
الولايات المتحدة لم تصممه اللغة
الإنجليزية التي كان يتفهمها مع
الهواء. وكان يقول إنه رفض تمكن
نابوكوف من عدة لغات، لكن (ليكن
مايكون) وقد كتب معظم مقالات (أقل)
من واحد (عن الحزن والعقل)
باللغة الإنجليزية. وقال إن ذلك كان
أسرع. روس في ميتشيجان
وماونت هليوك، وبرغم سفرته
الظاهرية، كان سخيّاً مع الكتاب
للشبان. وقد صادق - وكان أحياناً
يخاصم - ديريك والكوت
رشمبوس هيني وسوزان

سونتاج وريتشارد ويلبور
وميخائيل باريشنيكوف
وانطوني هيكت وايسايا برلين
ومارك ستراند وروبرت سيلفرز
وروجر سترواس. وقد تزوج
امراة اصغر سناً، نصفها إيطالي
والنصف الآخر روسي، ماريّا.
وانتقل من مانهاتن إلى بروكلين
هايتس وأنجب بنتاً، ألكا.

وعندما اختارته مكتبة
الكونجرس ليكون شاعراً أمريكياً
المرّج سنة ١٩٩٩ دعا الحكومة
الأمريكية إلى أن تدعم نشر
انثولوجيا للشعر الأمريكي لتباج
بالطريقة التقليدية من باب إلى باب
أو في مجال الدرج ستورزه
وتوضع في غرف الفنادق، جنباً إلى
جنب، مع الإنجيل، وكان يأمل في أن
تبيع الانثولوجيا ٥٠ مليون نسخة
لقاء دولارين للنسخة في بلد عدد
سكانه ٢٠٠ مليون. ربما ليس مرة
واحدة، لكن تدريجياً في غضون
عشر سنوات. وإذا لم يشتر أحد
الكتب لفتحها في أماكنها، تنص
التراب وتطمئن وتحلل. فيكون هناك

دائماً طفل يتصيد كتاباً من كومة
القمامة. وقد كنت ذلك الطفل.

عن الخسارة التي مئى بها
الادب الروسي يموت الشاعسر
جوزيف برويسكى كتبت قاتيانا
تولستايا تقول... عندما تُؤخذ
الأشياء الأخيرة خارج بيت، يستقر
صدى ركان، ويرقد صوتك من
الموانئ ويعود إليك. هناك ضجيج
الوحدة، تيار من الخواء فقدان
التوجه وإحساس بالحرية مثير
للغثاين: كل شيء مباح ولا شيء يهّم،
لا إستجابة هناك فيما عدا إقناع
خطراتك ضعيف التقية. هذا هو ما
يشعر به الادب الروسي الآن: قبل
نهاية الألف عام بأربعة أعوام فقط
فقد أعظم شاعر في النصف الثاني
من القرن العشرين، ولا يستطيع أن
يتوقع شاعراً آخر. لقد تركنا
جوزيف برويسكى، وبيتنا خاو.
لقد ترك روسيا نفسها منذ أكثر من
عقدين، وأصبح مواطناً أمريكياً،
وأحب أميركا، وكتب مقالات
وقصائد باللغة الإنجليزية. لكن
روسيا بلد عتيق: حاول كيفما شئت

أن تنسلخ عنه، فمعروف يمسك
بتلابيبك حتى النهاية.

«ولى روسياً، عندما يتوفى
شخص، يخشى التقليد بأن تكسو
مرايا البيت بوسلين أسود - وهي
عادة قديمة تُسمى مفزأها أو شوكه.
وعندما كنت طفلة سمعت أن ذلك
كان يُفعل حتى لا يربح المتوفى الذي
يقال إنه يهيم في بيته تسعة أيام
يودع فيها أصدقائه والأسرة، عندما
لا يستطيع أن يجد إنعكاسه على
المراة. وخلال حياته القصيرة على
نحو غير منتصف، وإن كانت حياة
غنية غنى لا نهائياً، انعكس جوزيف
على كثير جداً من الناس والمصائر
والكتب والمدن خلال تلك الأيام
الحرية، وعندما يمشى غير مرئي
ببقنا، يريد المرء أن يكسو كل المرايا
التي أحبها بأحجبة الحداد: الأنهار
العظيمة تنسل شواطئ مانهاتن،
البوسفور، وقنوات امستردام، ومياه
فينيسيا، التي تغنى بها، شبكة
بيتربرج الزريرية (مائة جزيرة - كم
عسد الأنهار؟)، مدينة مسرده،
المعشوقة والقاسية، الأنموذج
الأصلى لجميع مدن المستقبل».

فلوبيير كما يراه كتاب أمريكا اللاتينية

استلقى بقية أعماله مثل (التربية العاطفية)، و (مذكرات مجنون) من التجارب التي خبرها بعق، وإن أراى مسألة الكمال الفنى، والصنعة الأدبية غاية لا تقل باى حال من الأحوال عن تلك التى بذلها فى الاهتمام بصدق العمل الواقعى. إلى الحد الذى كان ينفق فيه ساعات وإياماً متواصلة فى كتابة صفحة واحدة، وإعادة كتابتها مراراً وتكراراً، حتى تتساقط جميع عناصرها اللغوية من معنوية وصوتية وسياقية. إلخ.

وقد استهوت شخصية فلوبيير وعالمه الأدبى الكتاب والباحثين على مدى قرن من الزمان، وكتب عنه كتاب كبار لا يقل بعضهم أهمية وحيرة

فقط بسبب موهبته الكبيرة، وبصيرته النافذة، ولكن أيضاً بسبب تكريس كل جهوده لخدمة عمله الأدبى، وإيمانه بضرورة الانطلاق من تجربة حسية عميقة. فقد أخذ فلوبيير نفسه بصرامة حازمة منذ ترك دراسة القانون، وكرس جهده للعمل الأدبى، ورفض الاستقامة إلى دعة للرؤى الجازمة، والمقولات الفكرية المكررة، والصياغات الأدبية المستهلكة. وانفق أكثر من عشرة أعوام فى كتابة روايته الأولى (مدام بوفلورى)، لأنه كان يريد أن يطور بها أسلوبه المميز وطابعه الأدبى الفريد. وسافر إلى مصر وتونس بحثاً عن منابع الإلهام التى تؤهله لسبر أغوار الشرق، فى روايته المدفونة (سالامبو). كما

لا شك فى أن جوستاف فلوبيير (١٨٢١ - ١٨٨٠) واحد من أعظم أدباء الفرنسية على الإطلاق، ومن أكثرهم إثارة للجدل والاهتمام حتى الآن برغم انصرام أكثر من قرن من الزمان على وفاته. فقد استطاع هذا الكاتب الفرنسى العظيم، أن يتناول فى رواياته الهامة مجموعة من القضايا والشخصيات الإنسانية، التى مازالت تهمتع بالحياة والمعاصرة، برغم عوادي الزمان. لأن معالجته لها اتسمت بقدر كبير من الرهافة والحساسية التى مكنتها من اختراق حجب الزمن، ولس جوهر الإنسان الدائم الذى لا يتغير، مهما تبدلت تبهياته، وتغيرت تجلياته. وقد تمكن فلوبيير من تحقيق ذلك، ليس

عنه. ومن أحدث الكتب التي صدرت في الشهر الماضي عن هذا الكاتب الفرنسي الكبير (العريضة الدائمة: فلوبيير ومدام بورقاري) للكاتب البيروني الكبير هارويو فارغاس لوسا، والذي ترجمته إلى الإنجليزية هيلين لين ونشرته دار نشر فرار ستراوس في نيويورك. والواقع أن فرجاس لوسا مؤلف هذا الكتاب الجديد يعد بلا شك أهم كاتب معاصر في بيرو، ولهذه من أبرز كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين. إذ استطاع هذا الكاتب الذي لم يتجاوز الخمسين إلا بقليل، أن يفرض نفسه بقوة على ساحة الأدب الإسباني، المتوهجة بالتجديد والحياة في أمريكا اللاتينية، منذ أن صدرت روايته الأولى (للدنية والكلاب) عام ١٩٦٣. ثم وجد مكانته في هذا الأدب برواياته: (الجزاء) و (البيت الأخضر) و (حرب نهاية العالم) وغيرها من الأعمال التي بدأت ترجماتها الإنجليزية والفرنسية في التعاقب منذ استطاع جابريل جارسيا ماركيز كسر الحصار التقليدي الذي فرض على أدب أمريكا اللاتينية لفترة طويلة، فخرج بها من قوقعة الاهتمامات الأكاديمية المتخصصة، إلى رحاب عالم القارئ الشعبي العام الذي كسبته تلك الأعمال

للرواية الجادة التي كان قد انصرف عنها، حتى في لغة الأصلية.

ومن هنا يكتسب كتاب فارغاس لوسا الجديد عن فلوبيير أهميته الفائقة لأنه يلقى الضوء لا على عالم فلوبيير وحده، وإنما على عالم فرجاس لوسا وعلى طبيعة رؤاه الأدبية والجمالية كذلك. وي طرح مجموعة ثرية من القضايا حول مفهوم العملين الأدبي والنقدي. وقد استمد الكتاب عنوانه من مقتطف لفلوبيير يقول فيه إن «الوسيلة الوحيدة لجعل العالم مستملا، هي أن يفرق الإنسان نفسه كلية في الأدب» كما يفرقها في دواية من العريضة الدائمة، ويستخدم فلوبيير في هذا المجال كلمة فرنسية تعني الحفل الصاحب للترع بالذات الحسية التي تكفل للمشارك فيه أن يعيش في حالة التحقق والنشوة، التي لا تكفلها له كل إمكانيات الحفلات الصاخبة إلا للحظات موقوتة. وقد استطاع فرجاس لوسا بحق أن يبرهن لنا من خلال تحليله النافذ للمستجمر لرائعة فلوبيير (مدام بورقاري) قدرة الأدب على أن يهب من يلف إلى

عوالمه السحرية الزاخرة بالكثوز، تلك النشوة الدائمة.

ومن مع فلوبيير قد بدأ حياته الأدبية بكتابة قصيدة ملحمية طوح وذات طبيعة إنجيلية من الجحيم، وإنهماا بعملين لا يثان موسوعية وطموحاً عنها هما: (سالامبو) التي قدم فيها بانوراما عريضة للقرطاجة القديمة، و (بورقار وبوكوشييه) أمجته الموسوعية للثقافة الحديثة، والتي لم يقيض لها أن تكتمل، إلا أن فرجاس لوسا أثر أن يختار (مدام بورقاري) التي تتميز بمسوية عالها، بالمقارنة بغيرها من أعمال فلوبيير الأخرى، ليثبت، من خلال تحليله المستقصى الثري لها، أن باستطاعة الكاتب العظيم أن يفجر الحياة اليومية الخاملة لزوجة طبيب ريفي مغمور بطلاقات هائلة من الرؤى والدلالات. وأن يقدم من خلال تحولات حياتها العاطفية، وقصة حبها المخبطة، صورة خالدة لتبدلات الحميم البشري، ولتشوش الإنسان الدائم للانفلات من قبضة الركود والحياة الخائفة المصدوبة، والانطلاق في فرائس الحلم العصي المستحيل. ويلو من خلال شخصية بطلته الأساسية (إما بورقاري) صورة خالدة لمهاوى الإيمان في الحلم، والإيقال في الابتعاد عن شواطئ الواقع

الصلدة. فقد كانت إما بوقاري ضحية الاستسلام لإغراءات حلمها، بقدر ما كانت ضحية التناقض بين الفرد والمواضعات الاجتماعية الجامدة. ولا شك في أن أمانة فلوبيير في تناول هذا التناقض هي التي أدت إلى محاكمة روايته بتهمة الخروج على التقاليد والأعراف الاجتماعية السائدة، وإن انتهت تلك المحاكمة الأدبية الشهيرة بتبرئة ساحته.

وقد تمكن فارغاس لوسا بالفعل من تقديم تحليل جديد لهذه الرواية التي سبق أن ظهرت لها عشرات التحليلات. وهو تحليل يعتمد على المبدأ البنوي الرئيسي القائم على تعارض الثنائيات، وينطلق من تجربته الشخصية مع هذه الرواية الكبيرة للبالغة الكثافة والثراء. وأول مواطن القوة في نص فلوبيير في رأيه هو إحكام البناء ووضوحه، وصول إلى غاية من خلال بنية الحدث، والكشف عن تحولات الشخصية به، لا عبر التاملات، والاستقصاءات التهويمية كما يدعى للكاتب أنه يدور في عقل شخصيته. وثاني مصادر قوته هو قدرة فلوبيير على الوصف البارز، الذي تكتسب فيه الأشياء والجزئيات الجامدة قدراً من التوهج والتألق الذي يحيلها إلى

كائنات إنسانية حية، بينما يستطيع الكاتب في الوقت نفسه أن يصيل شخصياته الإنسانية بلمساته الوصفية الحاققة إلى أشياء جامدة لا حياة فيها كلما أراد ذلك. أما ثالث مواطن قوته فهو هذا الزنج المتداخل والمتضافر من اعتدات الشهوة وروقة المواظفة من التمسك على المواضعات الاجتماعية والكشف عن أهمية الانصياع لقوانينها الحاكمة، من الاحتجاج والعنف والإغراق في دوامات الحب اللغوية، من المليونرما والحس الواقعي، من شهوة الحياة وأليات الموت التي تدب في أغوارها بلا كلل، أو بالأحرى من تناقضات الحياة الصائفة لحيرورتها وتوجها وثرانها.

وحتى يستطيع الكاتب أن يبلور كل هذه التناقضات الصائفة للثراء التجريفة الإنسانية، والمجسدة لجوهرها الدائم الذي لا يتغير، فلا بد له من تقطير خلاصة العديد من التجارب والشخصيات في عمله. ومن هنا يريق فارغاس لوسا الكثير من الشك على كل الدراسات النقدية التي زعمت بوجود مصدر واقعي محدد لشخصية إما بوقاري، وغيرها من الشخصيات الرئيسية في هذا النص العظيم. وي طرح بدلا من فكرة الأصل الواحد لأي من

شخصيات هذا العمل فكرة الأصول المتعددة والمتضافرة في صياغة شخصية يقتر فيها الكاتب خلاصة معرفته بنمط إنساني معين، وحتى لو انطلق الكاتب من شخصية محددة استلهم منها الخطوط العريضة لإحدى شخصيات عمله، فإنه يحتاج - كما يقول فارغاس لوسا - إلى عملية تهجين تلك الشخصية، وتطعيمها بجزئيات وملامح من شخصيات أخرى، توسع من الفها، وتمسك من قدرتها على تجاوز الخاص إلى العام، واختراق العرضي للوصول إلى كل ما هو جوهري، وتؤدي عملية التهجين للمعدة تلك في رأي فارغاس لوسا إلى استحالة التعرف على الشخصية الواقعية، وراء غلالات الشخصية الروائية. ومن هنا يرى فارغاس لوسا أن التعرف على أليات تحدر النص الروائي من المصادر التي استلهم منها الشخصيات، أهم من كل المحاولات النقدية لتتبع تلك المصادر، أو تصيد المشابهات بين جزئيات النص والواقع. ذلك لأن التعرف على تلك الأليات يكشف لنا عن جليلة ابتعاد النص عن الواقع من أجل إرهاب حدة فاعليته فيه، ويساهم في إمالة اللثام عن أسرار العملية الإبداعية الشائقة والمعقدة، ويثبغ للناقد فرصة

الخروج من الدراسة التطبيقية المحددة بنتائج ذات طبيعة نظرية عامة، تفيد الروائي وناقد الرواية معاً.

لذلك يعتمد تحليل فارجاس لوسيا التفصيلي لرواية (مدام بوقاري) إلى الكشف عن الثنائيات الفاعلة في بنية النص الأدبي. وهو تحليل ضاف يتسم بالأساسية، وسعة الأفق، والقدرة على اكتشاف عدد كبير من الثنائيات الفاعلة في النص والتي لا تسفر عن نفسها إلا للعين الضخيرة المتفحصه. فقد استطاع فارجاس لوسيا أن يكشف عن أن مبدأ الثنائيات الأساسية في العمل لا يتحكم في بنيته الأساسية فحسب، ولكنه يسيطر على المنطق الفاعل في توليد الصور، ويتغلغل في نسيج اللغة الوصفية وفي اليات علاقاتها السياقية، يعتمد عليه قوانين خلق الشخصيات الرئيسية والثانوية على السواء وجنديات العلاقات القائمة بينها، هذا بالإضافة إلى أن هذا المبدأ الأساسي هو الذي يفسر لنا القواعد للمحكمة في تطور الأحداث ويكشف لنا عن مستويات المعنى المترابطة فيها. وقد استطاع تحليل الكاتب المستنصر لبنية العمل أن يستفهد من حساسية الكاتب الخلاق في تجنب مهوى التجريدات

الحسائية الجافة التي تقع فيها معظم التحليلات البنوية السانجة. ولكنه وقع في انشودة الرغبة في إرجاع كل هذا التمساق البنائي المحكم والقائم على مبدأ الثنائيات المتعارضة إلى سبب أو مصدر واحد، وهو إنقسام الذات المستمر على نفسها. مما أوهن من تماسك نتائجها وقدرتها على الإقناع. غير أن من الضروري ألا نفهم محاولة فارجاس لوسيا لإبراز أهمية هذا الانتشار على أنها نوع من المزج بين البنوية والتحليل النفسي، لأنها في الواقع محاولة لاستقصاء طبيعة الثنائية الفاعلة في عملية الكتابة الروائية ذاتها، والتعرف على المبادئ الجمالية للمحكمة فيها، والتي تنهض في تصويره على توزيع الروائي للمستمر لنفسه، ويصيرته، ويزاها، بين شخصيات عمله المختلفة.

هذا وقد كرس الكاتب الفصل الأخير من كتابه، لتتبع تأثير فلووير على غيره من الكتاب الذين استهواهم عالمه، وخاصة على كتاب أمريكا اللاتينية بالتمديد، وإذا كانت دراسة فارجاس لوسيا التحليلية الشائقة لنص فلووير نفسه، إضافة نقدية قيمة بأي معيار من المعايير، فإن هذا الفصل الأخير من كتابه إضافة هامة ترقى إلى مستوى الشهادة الدالة عن المصائر التي

ارتوت منها واقعية كتاب أمريكا اللاتينية الجديدة، والتي يسميها البعض بالواقعية السحرية. لأننا نعرف منها، كيف يرى واحد من كتاب هذا الأدب الكبار نصاً أوروبياً، من النصوص الغائبة، والفاعلة في كتابات عدد كبير من هؤلاء الكتاب، الذين أخذ العالم الأدبي يشغل بهم، ويعاملهم الثرية، في شتى الثقافات ونكتشف من خلال هذه القراءة النقدية المتميزة لأعمال فلووير، والرصد الحساس لتأثيره على الرواية التي كتبت بعده، رؤية فارجاس لوسيا لا لهذه الرواية فحسب، وإنما لطريقة فهم كتاب أمريكا اللاتينية للنصوص الأدبية، ولطبيعة العلاقة الشائقة والمعقدة بين النص الأدبي، والإطار المرجعي الذي يصدر عنه، أو بمعنى أعم بين الأدب والواقع. لأن طريقة الفهم والقراءة، تريق الكثير من الضوء على جوهر الرؤية، الكاتب فهم الكاتب لواقعهم ولغته على السواء. فهي الوجه التحليلي أو التفكيكي لعملية الإبداع الأدبي الإنشائية أو التركيبية. ولأن الكاتب الإبداعي غالباً ما يطرح في كتاباته النقدية الطريقة التي يود أن يقرأ بها عمله، والمداخل التي ينبغي أن تسلكها في الولوج إلى عالمه، واكتناه ما به من أسرار.

(حسن ونعيمة) في معهد العالم العربي

مغنيا موهوبا يؤدى المواريل والليالى
والندى والذكر والسيرى، وفى إحدى
الليالى رأى نعيمة فى إحدى النوافذ
وهى تستمع إليه فلحبتها وأحبته.
ولكنها لم تستسلم لغديرها الذى
رسمته التقاليد العاتية، بل ذهبت إليه
فى قريته ومكثت فى داره بصحبة
أمه سبعة أيام. ويحدث أسرة نعيمة
عنها، ويعد أن وجنتها فى بيت
حسن أرسلت تستدعى الطبيب الذى
أكد للناس أن شرف نعيمة لم يمس
وعاد قوم نعيمة بها إلى قريتها
سائلة، ولكن السن الناس التى لا
تكلم عن الكلام، وغيرة ابن عمها
خطيبها من حبها لحسن دفعا

إذا كان الواقع هو الذى قدم
شخصيات هذه القصة، فإنها
بدورها تخلق الواقع - والنمها الذى
يفحصها وحدها والذى عركته أمانيتها
ومخاوفها وهى سجنه فيها، ولكنها
توافق أنه لاهياة لها فيما عداه، بل
إن كل ما عداه لا يخصها فى شىء.
«غزير الليل» تروى قصة الحب
المحرم التى اختزنت تقاليد الصعيد
فى أوائل القرن، وتسج حولها الموال
الشعبى خمس روايات مختلفة، لم
تُحَكَّ إلى آخرها بعد....
تروى المواريل الشعبية التى
حملت قصة حسن ونعيمة إلى سائر
أنحاء وادى النيل أن حسن كان

قدم معهد العالم العربى
سهرتين متابعتين خصصهما لليلة
الورشة التى قدمت مسرحية (غزير
الليل) من إخراج حسن الجريلى.
وهى عبارة عن قصة الحب الشهيرة
بين حسن ونعيمة. قصة حب
مألوفة تتكرر فى كل زمان ومكان،
هى إذن ليست الحدث ولكن الذى
يجعل الناس تتلفنى بها وتنسج
حولها الخيالات هو قابليتها لحمل
ألوان عديدة من التراث عبر الأجيال:
تجارب مع الحب، تصورات عن
القوى الخفية التى ترسم قدر
الإنسان، رحلات فى متاهات النفس
الإنسانية ومياعات متنوعة للغة
والموسيقى.

بأسرتها في النهاية إلى استدراج حسن إلى بيتهم وقتله.

ويقول المخرج: «رغم اتساق الزايا العديدة في الخطوط الرئيسية، إلا أنها تتهان في كثير من التفاصيل بصورة تجعلها تشتمل على كل الاحتمالات الممكنة، بحيث أنه لم يبق لنا مجال كبير بعد ذلك للإضافة. ولكن الذي دفعنا إلى خوض هذه المغامرة هو أنها كانت بمثابة رحلة إلى الماضي، تتيح لنا التعرف على من تبقى على قيد الحياة من أبطال هذه الحادثة التي لا يزال يتغنى بها أهل الصعيد رغم أنها تجاوزت تقاليدهم المارمة، فهل كان تجاوزها للتقاليد هو دفعهم للتغنى بها؟

كان هناك ممن عاصروا الحادثة عدد ليس بالقليل، ولكن أغلبهم قد تدرع باعتلال الصمة وأثر التناسي، فلم النيش في الذكريات؟ وكان هناك من أبطال الحادثة ممن سكنت عنهم الروايات، مثل عروس حسن، ولكن الزمن أقام لها في ضمير الناس مقاماً مثل الأولياء، فلم نجبر على اقتحامه. وأوشك اليأس أن يحسم أمرنا بالعودة، فإذا بصديق حسن

ومنافسته في فن الغناء وفن الحياة يعترض طريق عودتنا ويفتح لنا عوضاً عنه طرقاً لا عودة منها.

«رؤى لنا صديق حسن كثيراً من التفاصيل التي أسقطتها الروايات الشعبية لأنها لا تليق بالأسطورة. وروى لنا تفاصيل لا يعرفها أحد رغم أنها تكفي وحدها لأن تصبح أسطورة. ولكنه في كل ما روى لنا كان لا يروي إلا أسطورة هو، وكان بهذا المقياس صادقاً في كل ما قال رغم التضارب البين في عرضه لكثير من الأحداث.»

طريق «الورشة» بدأ عام ١٩٨٧ بمسرحيتي «يعوث المعلم..» لبيتر هاندة و «نوبة صميان» لداريو فو وفيرانكا رامسا. وقد أعيد هذا العرض في أوائل ١٩٨٨، ثم قدم في مهرجان القاهرة التجريبي الأول. وفي مارس ١٩٨٨ قدمت «الورشة» مسرحيتين لها وولد بنتن: «الخادم الآخر» و «العشيق» ثم أعدت مسرحية «المستعمرة التافيفية» عن قصة قصيرة لغرانز كافكا وعرضتها في مهرجان القاهرة التجريبي الثاني. و «الورشة» مجموعة تمثل لقاء حول حسن

وإحساس مشتركين. وأعضاؤها سواء من المحترفين أو من يسعون إلى الاحتراف أو لا يسعون إليه، يعملون معاً وتريطهم متعة البحث وراء الأفق عن مساحات الدهشة.

حسن الجريتل يقول: «نحن في «الورشة» مازلنا نتقصى حلمنا، لنحوه إلى شكل حتى نشترك إياه. فبعد «غزير الليل» وفيلم «مولد السيدة» (١٩٩٤)، سقائي أعمال أخرى، لنعرفها بعد، ربما تنتزع الأولوية من تلك... كل ذلك في الطريق إلى لغة مسرحية تعكس الذات فتسهل التواصل السوي مع الآخر.»

حمزة الدين
في «دار ثقافات العالم»

حمزة الدين، قدم في دار ثقافات العالم أربع سهرات موسيقية أطرمت محبى العزف على العود والغناء العربي، ويعتبر هذا العازف والمغنى النوبى من أشهر الفنانين العرب في الولايات المتحدة واليابان وتعود موسيقاه الأفريقية الإحياء لتذكر بالحنان القارة السوداء وإيقاعاتها. وقد قدم حمزة الدين عروضاً في العالم أجمع منذ عام

١٩٩٣ . كما لحن لميخيل سييلرز
موسيقى الجيرسز (سالزبورغ،
ايندنبورغ، لوس انجلوس، بومبيي،
برلين). وسجل حتى اليوم ستة
عشر قرصاً ممتعاً.

ولد حمزة الدين في النوبة عام
١٩٢٩، في وادي حلفا في السودان
على الحدود المصرية، في وسط
موسيقى. وبعد أن درس للهندسة
في جامعة القاهرة، نخل إلى شركة
السكة الحديدية المصرية وخصص
أول مرتباته لشراء العود، ودفعه
ولمه بالعود إلى تسجيل نفسه في
معهد الموسيقى في القاهرة ومخالطة
الشعراء والاتجاه صوب التلحين.

عام ١٩٥٩ تلقى منحة من
الحكومة الإيطالية لدراسة التأثيرات
في معهد سانتا سيسيليا في روما
الذي مكّنه من تعلم أصول الموسيقى
الكلاسيكية الغربية. وبعد اكتشاف
موهبته الرائعة في مهرجان
فيروير، سجل أول أسطواناته عام
١٩٦٤ في أمريكا. وبعد دعوته إلى
اليابان عام ١٩٨١ لإجراء دراسة
مقارنة بين العود العربي وال «بيوا»
الياباني قرر الإقامة الدائمة في
اليابان، ثم شارك في دروس حول

موسيقى الآلات في جامعات أميركية
وقدم الموسيقى الأسير/ أفريقية كما
حاضر في جامعة تكساس في
الولايات المتحدة. يقدم عروضاً
وحفلات موسيقية في عدد من
عواصم العالم ومنه مثل بوركسيل
وطوكيو ولوس انجلوس وسان
فرانسيسكو ووسطن ونيويورك
وباريس.

موسم لبناني في دار موسيقى العالم
للمرة الأولى تقدم «دار موسيقى
العالم» في فرنسا موسماً لبنانياً
شخصاً مكرماً للفن اللبناني
وخاصة المسرح ويتناول المهرجان
أربع مسرحيات وأمسيات شعرية
وأستعراضات وأصصة بالإضافة إلى
استضافته ما يناهز الستين مثقفاً
وفناناً ومخرجاً لبنانياً. ويشارك في
هذا المهرجان مسرح بيروت ومسرح
المدينة.

وتقدم الدار تشكيلة من الحفلات
والمسرحيات والعروض والمحاضرات
اللبنانية من ٢٧ فبراير إلى ١٤ مايو
١٩٩٦ بالإضافة إلى هذا، تصدر
أسطوانة موسيقية لاستاذ البرق:
مطر محمد، ومنشورات لبنان
الثاني، وهي عبارة عن عدد خاص

من مجلة «أمية المخيلة» المخصص
للأرضاء الحالية للثقافة اللبنانية.

في السابع والعشرين من فبراير
تستهل الدار موسماً لبنانياً
بأمسية شعرية: «مختارات شخصية
لنضال الأشقر».

أما مارسيل خليفة، فيقدم
«جذل» في الثامن والتاسع
والعشرين من فبراير. وهي عبارة
عن عزف ربابي مزيج على العود
والرق، حيث يجابه الموسيقار
الصعويات التقنية التي تواجه
المحنيين كلما حاولوا الاعتماد عن
التقليد وابتكار الجديد والطليعي في
الموسيقى العربية.

ويخرج جواد الاسدي مسرحية
«الخادمان» من تأليف جان جيغيه،
وهي المسرحية التي تستعرض مسألة
الذين نعت بهم الظروف للعيشة إلى
العمل في ظروف مهينة، وإلى ضرورة
تفهمهم مع (رضاعهم البائس؛ وشعور
اليلاس العميق الذي يمانون منه.

ويمكن (أي مسرح لبنان) هو
عنوان الطاولة المستديرة التي سوف
تضم في الثالث والعشرين من
مارس عدداً من المسرحيين
للمسرحيين والنقاد اللبنانيين والتي

تتناول أوضاع المسرح اللبناني بعد الحرب وقد اختار روجيه عساف تقديم مسرحية سمرة التي تدور حول أعمال سمير خداج الرسام اللبناني الذي كرس أعماله لتاريخ مدينة بيروت المعاصر.

ثم يقدم أدونيس سهرة مخصصة لأنثى الحاج وعباس بيضون حيث تتم قراءة أبيات شعرية باللغة العربية والفرنسية. يتبعها مسرحية وزانشت أصبح كتاباً لرويمون جبارة، وهي من أشهر المسرحيات التي كتبها وأخرجها المسرح اللبناني، حيث يستعيد جبارة مواقف عرفت في الحرب الأهلية اللبنانية. وستكون هذه مناسبة للبحث، خلال طائفة مستديرة في الثاني عشر من أبريل في أوضاع القصة والروايتين اللبنانيين بمشاركة عدد منهم.

وهناك استعراض راقص تقدمه الفنانة الكبيرة سوريا بغدادى، تحت عنوان (سمرة وسفر) حيث تعزف النساء، على اللحناء على السمرة، وترد روح الشر بواسطة الرقص.

وأخيراً، يدير شريف خزندار، مسرحية جوليا دومنة، بالإشتراك مع نضال الأشقر. وهي مسرحية من تأليف فرانسواز غروند وشريف خزندار حول شخصية جوليا دومنة، الامبراطورة الرومانية التي ولدت في ايمس وحكمت العالم خلال أكثر من خمسة وعشرين عاماً.

نشيطات المركز الثقافي السوري لعام ١٩٩٦:

يفتح المركز الثقافي السوري موسم ١٩٩٦ الفني بمعرض صور

ضوئية للفنان الفرنسي هاراك بالتي. ثم يقدم محاضرات وعروض أفلام للكبار والصغار. ويفتح هذا الشهر ١٩٩٦ معرضاً للرسم على الزجاج للفنانين السوريين أوليفيا جاموس وعبد المسيح الأبيض. وسهرة غناء وموسيقى عربية بمناسبة ذكرى ثورة الثامن من آذار يتبعها محاضرة «الجزيرة السورية في الألف الثاني قبل الميلاد» للسيد دوميليك شاريان أستاذ التاريخ في جامعة السوربون الأولى.

وفي شهر أبريل يقدم محاضرات ومعارض، منها معرض نادي فن التصوير الضوئي في سورية للفنان محمود سالم، بالإضافة إلى سهرات غنائية عربية بمناسبة عيد الجلاء.

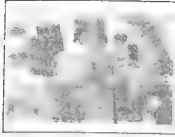
إبداع العالم فى مهرجان القاهرة السادس لسينما الأطفال

أفعال الأطفال وتقاصيل حياتهم اليومية، ومشاعباتهم ونوايرهم وطرائقهم وأغانيهم والمآبهم الجماعية ويمرض الفيلم شريحة من حياتهم وتحمل نبض الطفولة وعفويتها، رغم أخطائها البسيطة التى دائما ما يفكرها لهم الكبار وتبدأ مشاهد الفيلم فى قلب العاصمة حين تكاد تصطبغ سياراتان مسرعتان، ويتكشف أنهما أب وأم قد أسرعا بناء على استمعاء مدرسة ابنهما الوحيد وفى حجرة الممرضة تظلمن الأم على ابنها المتمارض وتصطحبه إلى البيت، ويمجرد خروجه من المدرسة يبدو مصميا، وأمام كشك بيع الجرائد تأمره أن يأخذ مجلة واحدة فقط ثم يشتري كتابا من

وجمال، إلا أن الجائزة تعبر فى الوقت نفسه عن توجهات غالبية الأصوات فى اللجنة لما يجب أن تقدمه لجمهور المشاهدين الصغار، وقد تتوافق هذه التوجهات مع ذوق الأطفال كما تمثله لجنتهم التى تمنح جائزة باسمهم، ولكن نادرا ما يتباين التوجهان.

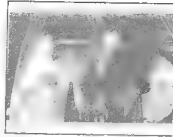
وقد منحت لجنة التحكيم جائزتها الأولى، الهرم الذهبى، بالإجماع للفيلم الروائى البرازيلى مولد شلقى جدها إخراج ويلتسا منحت لجنة تحكيم الأطفال جائزتها للفيلم الروائى الألمانى «الكتاب السحري» وقد تميز الفيلم البرازيلى بالعفوية وخفة الظل والتحرير من الشبكة مما يسمح بهرض روى

من كل انحاء العالم، بعثت تسع وعشرون دولة بسفرائها بالألوان ليمثلوا بين يدي أطفالنا فى القاهرة، من الصين إلى الولايات المتحدة وكندا، من استراليا إلى أيسلندا وهولندا، من البرازيل إلى ألمانيا وفرنسا والمملكة المتحدة وغيرها. ومن البلاد العربية: السعودية وسوريا بالإضافة إلى الدولة المضيفة مصر. وكان مجمرع الأعمال التى شاركت بها هذه الدول مائة واثنين وأربعين عملا من الأفلام الروائية والرسوم المتحركة والهراميج التليفزيونية، ورغم أن لجنة التحكيم تمنح جوائز للمهرجان تقديرا لعناصر الإبداع فى الفيلم من دراما وفكر وتقنية



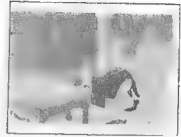
وقد كشفت جائزة لجنة تحكيم الأطفال عن شفهم بالمواديت الخيالية التي تدور فى جو أسطورى بشخصياتها النمطية التى تكون خيرة تماما تتسم بالوسامة ونبل المنبت، تعوقها شخصية شريرة تماما يدل مظهرها على مخبرها تستعين بفناصر سحرية تمنحها قدرات فذة على اختراق الزمان والمكان وعلى التحول خلال البلورة للسحورة والعصا السحرية والمقشة الطائرة والكيس الذى لا يفرغ من الذهب وتنقشى الحداثة بزواج الاميرة من الامير الرسم وانكسار قوى الشر وإعلان الافراح فى المملكة.

وقد يستعير المخرج للجو الأسطورى ليحرره من المكان والزمان من أجل الحصول على قدر أكبر من الحرية فى عرض فكرة الفيلم التى غالبا ما تكون سياسية أو فلسفية وفى هذا الإطار جاء الفيلم الكندى الروائى



يصمب حفيده وأصدقائه فى رحلة على طائرة شرعية وأخرى فى منطاد، ويحشرهم فى عربت القديمة المضحكة إلى بيت فى القرية حيث تقيم الجدة ولحمة حافلة بكافة ما يشتبهه الأطفال من الطوى وهناك يتصدى لهم أطفال القرية ولكنهم يرفعون راية السلام ويقترح الجدة إقامة مباراة لكرة القدم بين الفريقين، ويقوم بنفسه بتخطيط اللعب بينما ترقق اللجنة شبكة اللعب، وتقرر المباراة فى جو من الحيوية، ويلهب الملحق الصغير على المباراة حماسه للشجعين.

ولكن الحياة ليست كلها لعبا ولها أوجع أحيانا ما يتعرض الأطفال للقد أحد أمزاتهم ويحدثون أنفسهم فى حيرة ولقدان الأتزان، ويحدث أن يموت الجد ويحضر الأطفال مراسم الدفن ثم يرجعون إلى المدينة وتكون حجة الحياة .



أحد الباعة الجائلين يضعه فى جيبه. وفى البيت ترحب به الطاهية فى مرح وتلقبه بـ(ذئ العين الواحدة) فيقدم لها فقرة سحرية حيث يخفى بيضة فى جيبه ويظهر لها الكنكرت، ولا تكتمل طرفة المولف إلا عندما يزوره زميله الملقب «بالقم الكبير» ويحتضن فى مرح مكبرا فيه موهبته فى اللتايل، فتتكسر البيضة ويسيل محترا، ويفجر الصديقان فى الضحك. ومن طرائف الفيلم أيضا قيام الام بالفلخ فى نظير لدعوة الأولاد إلى الغداء.

وفى ران كانت تلهو معهم إلا أنها لا تتسامح فى غسل الديدن قبل الأكل. ويعد الظهر يتجمع أولاد الأم بيوتهم للعب والفناء. وفى الحمام يقود الصبى معركة حربية فى البانير وعندما يخلد للنوم يحلم أنه يطلق فى الفضاء جبالا على كرة قدم. ومن أطراف الشخصيات الجدة، وكذلك الجد الذى

صندوق الأمانى الذى فاز بالجائزة البرونزية والفيلم حارقة ترغف ضد التسلط وبكتاتورية الحكم العسكري، راية المصرية والفن والإبداع، وتدور أحداثه فى (شاندوى لاند)، وهى مدينة ليست على خريطة العالم فى أى زمان، ترسمو على ساشاتى فى يوم عاصف سيئة عجوز لتقرأ لوحة للماضى حيث لاضواء ولا موسيقى ولاغناء وتكون مهمتها توصيل هدية الجد لحفيته فى عيدها الثانى عشر، وهى عبارة عن صندوق للموسيقى التى يهرمها الحاكم العسكري، يعيش الأمانى فى حالة من الهزئ والرعب بينما يعيش الصاكم الشرعى بمزمل عن الأمانى فى جو من الرفاهة والتصرف. يزلقب الجنرال الأمانى خلال جهاز تليسكوب ويرصد محاولة السيدة سمانتا ليليا الاتصال بالقناة وتامار القناة بزيارة السيدة الغامضة لتتسلم صندوق للموسيقى مما يثير الرعب فى نفس الأم ويامر الحاكم بتجميع الآلات الموسيقية لهرافا وتجهيز القناة فى سرقة صندوقها وتحرير رسالة إلى الحاكم الشرعى من «سمانتا ليليا» الذى يمارس شريعته يتجمع الأمانى فى الكنيسة ويعلو هتوفهم بالترتيل.

ومن أكثر أفلام المهرجان الموجهة خصيصاً للأطفال فى سنى الحضانه، طوافه، أفيلم الأمريكى «أيها الضفدع، أين أنته» الذى فاز بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية القصيرة، بالإضافة للمسلسل الصينى والحيوانات - حلقة هرة الغنم الفريبيه وفيلم الضفدع، حلقة من سلسلة أفلام الضفادع للمخرج جارى ثيمبليتون حيث يفاجأ الضفدع بهرب الضفدع من بين يديه فيطارد مع صخيفه الكلب ويبدى الضفدع مهارة فائقة تمير الضفدع خاصة عندما يقفز إلى طائرة ثم يقود زورقا فى البحيرة ويمرر لحد الشلالات وفى النهاية يجتمع شمله مع أسرته وقد فاز بالاستقرار عن جدارة.

ويقسم للمسلسل الصمى على استغلال إبداعى لمهارات حيوانات السيريك وتوظيفها فى عمل تراسى جذاب.. وتبدأ الأحداث بالبروفيسور (غورويلا) خبير الطاقة الكهربائية يغبط فى الاحتفال بالفتاح محطة الكهرباء، وفى جو احتفالى يقدم للحيوانات فقرات ترفيهية من الألعاب والمهارات والرقص والغناء.. ويشير البروفيسور فى خطبته إلى أهمية الكهرباء فى الإدارة والآلات مثل

الغسالة والثلاجة وفجأة تنطلق الأنوار ليعلن عن سرقة للحول المصنوع من الذهب وتترقب الحطة. وعلى الفور يامر (اللب) رئيس الشرطة ضابط المباحث (الفرد) بالقبض على اللسارق، يقوم رجل المباحث (الكلب) بتحمسى الأمر ويستخدم الفرد المنصة المكبرة فى اكتشاف أدلة الاتهام ويصورها ويقوم فريق المباحث بركوب عجلة قيادة سيارة على أحد الجسمور ثم سمعود سلام حريق بينما يقوم الكلب ولأوه بحملة لجمع التبرعات لإعادة تشغيل المحطة وبين فقرات الحفل وفريق البحث تتنقل الكاميرا لتتصاعد حرارة الحدث ويقدم البروفيسور أغنية من واقع حالته النفسية يقول فيها: «لقد تمطت المحطة فبهجنى الثوم وهفت الطعام، لن تسكن روى قبل إصلاح المحطة» فيمطيه الفرد كلمة شرف أن يقضى على اللص، ويقوم مطاردة بين الشرطة واللس وكشف الكلب خبأ الذهب ولكن يتركه فى مكانه حتى يضبط لللس منطيسا ويتوارى وراء الأشجار يراقب المكان خلال التليسكوب.

وقد عرض المهرجان ثلاثة أفلام لوالث ليزنى تحمل سمات مدرسته فى فن التحريك. أحدها الجمال النائم،

نرة أصعالة، وهو شعلة من البهاء والبهجة والجمال لم تخمد جذوتها بعد ثلاثين عاماً من إنتاجه، الفيلم مأخوذ عن حكاية بسيطة معرولة للأميرة الوليدة التي تهدبها الجنيات الطيبات ثلاث أمنيات أولها للجمال وثانيها الصوت الجميل وثالث أن تنطق الجنية الثالثة بأمنيته فتتحقق للحفل الجنية الشريرة لتلتبأ للأميرة بأنها ستصاب في عيدها السادس عشر بمفزل وتحتل الجنية الطيبة البذرة الشريرة بأن تمنى للأميرة أن تقوم من رقادها على أثر قبلة من أمير محبوب.

ويضيف فن الرسم طابعا من الإبهار يتخفق على الكتاب المخبوع يخضع في ظهور الجنيات الطيبات واختلافهن واقتحام البيئة الشريرة للحفل. والعناية بجماليات الصورة من نيكور وملابس وكبسول وتأكيد قيمة الألوان كما في أغنية الأميرة للطبيعة وأصدقائها من الطيور والحيوانات في الغابة. ومن أجمل المشاهد حلم القطة بفارس الأحلام واستحداك الجنيات الطيبات للاحتفال بعيد الأميرة السادس عشر بإعداد الترتيب وفساتين الأميرة. ومن أقوى المشاهد تحدى الأمير للكائنات الشريرة وخروجه من

السجون وانطلاقه على حصانه ليزيل السمر عن الأميرة الجميلة وتعم الأفراح جميع الملكة

وكثيرا ما يعتمد النقاش بين مؤيدي تقديم صورة طبيعية من الحياة للطفل بما فيها من عواطف الحب والميل للجنس الآخر وبين فريق للمرضين، غير أن فيلم «الجمال للنائم» بما يقدمه من عاطفة نبيلة في جو رومانسي يفك الاشتباك بين الفريقين.

وقد عرض المخرجان «القطط الاستقرائية» من إنتاج والت ديزنى أيضا، في حفل الافتتاح والفيلم يلقى الضوء على الحد الفاصل بين أفلام الرسوم الموجهة للصغار والأخرى الموجهة للكبار.

ويقدم الفيلم قصة فانتازية تدعى «الدوقة» تربت في كنف مغنية متقاعد ترفل في النعم وتلبت بأداب الطبيعة الاستقرائية وتقدر السيدة أن ترمي بشرتها «لدوقة» وصغارها مما يثير «إنجار» نير للصغر فيتخلص من القطة لتخلص له التركة وتتقابل «الدوقة» مع «أومالي» اللق الصطوبك الذي يأسرها بشهامته ويحرد بها إلى القصر بعد أن أمر قلبها وفاز بإعجاب صغيرها، ويعرفها على أصدقائه الذين يكونون فرقة موسيقى شعبية ويقعون

في حجرة على سطح إحدى البنايات القديمة يطمئن «أومالي» على «الدوقة» ويوصيها أن ترسل في طلبه إذا رقت في روبة ويفكر «إنجار» في التخلص من القطة فترسل الدوقة الغار إلى مقر الصعاليك لنجنتها، ويتم إنقاذ «الدوقة» ويشحن «إنجار» بدلا منهم في صندوق إلى مونج كونج، وتستقر «الدوقة» وصغارها في القصر معها «أومالي» حينما تترك السيدة أهمية أن يكونا في حماية رجل وأن يصير للصغار أب يتمثلونه في شهامته وشجاعتهم وتتخط لهم صورة عاتية بمناسبة توقيع الوصية لصالحهم.

والفيلم نموذج للأفلام الترفيهية للكبار التي تنكس براء الأفلام وتكتسب ملامحها وتتضمن بعض عناصرها مثل الحيسونات والمواقف الضاحكة والاستعراضات الغنائية. غير أنها تفكر إلى الفكرة والقيمة وروح الطفولة وقد كشف انتخاب لجنة التحكيم للفيلم الهولندي سارق المحظة عن توجه من توجهاتها وهو الغوص في حياة الأطفال اليومية والتعبير عن روحهم والتقاط المواقف الحيرة بعدد لا بأس به من هذه النوعية مثل الفيلم الأمريكي «تعبير إضافي» عن معاناة فتاة في

مستهل فترة للمرافقة من عدم التفات زملائها لها لنحافتها فتفكر في حشو ملابسها بالورق ثم تكثر من أكل الحلوى والمشيكولاتة حتى تضطر لسرقة نقود من حافظة والتمتها؛ وحين تفضي لوالديها بمشكلاتها، يحيطانها بجنانهما مما يعيد الاستقرار إلى نفسها..

وفي الإطار نفسه تدور أحداث الفيلم الاسترالي «منزوع البخل» عن تلميذة تكتب مذكراتها ويتقرب إليها أحد زملائها الذي يفضل في لعبة الباسكيت لصغر قامته، فتلوم بتدريبه ولكنه يسقط في نظرها عندما يتهاون في حفظ كراسة مذكراتها ليأخذها أحد زملاءه ويقرأ محتوياتها علانية على الزملاء، وتتدخل المدرسة لإرجاع المذكرات إلى صاحبها ولكن الفتاة ترمى بها في سلة المهملات بعد أن فقدت سريرتها يلتقط زميلها المذكرات ويظهرها ليقدمها مع اعتذاره لزميلته التي تغفر له وتعود لكتابة مذكراتها.

وقصة أخرى من قصص الطفولة في فيلم قصير في السماء من إنتاج أيسلندا حيث يعاني «إميل» ابن الثامنة من الوحدة لانشغال والديه في العمل لدرجة أن يكون التليفون وسيلة الاتصال بينه وبينهما، فلا يملك إلا أن يتسلى بأن يحكي الحوادث لنفسه.

وهو مصقل على العشب ويتسلى شخصاً من السحاب.

وفي إطار هذه النوعية تدور أحداث الفيلم السوي «الفرز» عن لضيون يعيشان قراءة القصص البريائية مما يشكل ليهما اهتماما بكشف الأفان.

ويعرض فيلم «سارق للحفلة» الحاصل على الجائزة الفضية للأفلام الروائية لإحدى المواقف المربعة في حياة الصغار، هي تجربة الخوف الذي يصل إلى درجة الرعب.

وقد استضاف للمهرجان هذا العام بعض الأفلام للتميزية التي يقوم ببطولتها شخصيات معوقة، وقد نجحت السينما في تقريب شخصية المعوق من قلوب الأطفال ففي الفيلم الهولندي «أنا أحب الضرباء» نرى صبياً طموحاً وإن كان كفيفاً يدرس جغرافية العالم على مجسمات ويدفع به طموحه إلى تجربة القفز بالباراشوت من طائرة محطلة على ارتفاع شاهق ويرافق زميلته في رحلة سياحية إلى الشرق الأقصى ويصل طموحه إلى تمتع عندما يحمل كاميرا الفيديو ليصور بعض اللقطات.

أما الفيلم التشيكي «قالبته» في حديقته الحيوان» فيعد من أجمل الأفلام المهرجان وأكثرها حيوية، إذ يقدم علاقة

صداقة بين طفل مغامر وآخر كفيف يلتقيان في حديقة الحيوان فيشجع المغامر صاحبه على التعرف على الحيوانات باللمس، ويصل المشهد إلى قمة الإثارة عندما يمد الكفيف يده ليتحسس أحد الأشبال في حفص الأسود. ويتواعد الصديقان ليجنفا في قارب، وعندما ينقلب القارب بهما يفضي الصبي على صديقه الكفيف ويحدث عنه دين جدي. وتكون المفاجأة أن الصبي الكفيف كان يذهب صديقه بالاختفاء بين الأشجار على الشاطئ مما يفضي الصبي، ولكنهما يتصافيان، وعندما يهاجم اللصوص شقة الجيران يوافق الصبي الكفيف الذي أتى لزيارة صديقه للاتصال بالبوليس والقبض عليهم.

وطوال العام يطوف المهرجان ببلاد كثيرة يخلق إبداعاتها ليعرضها للأطفال المصريين، فهل يحافظ صندوق التنمية على وعده بشراء حق عرض بعض هذه الأفلام لعرضها على الأطفال في الأقاليم وتكوين مكتبة سينمائية للباحثين؟ وهل لوزارة التعليم أن تعنى بالتنمية الثقافية لتلاميذها بتنظيم رحلات المدارس لمشاهدة برامج المهرجان؟

فريال كامل

أصدقاء إبداع

الشعر

والقصائد التي تستحق التشجيع، فمن القصائد الجيدة قصيدة الشاعر (أشرف دسوقي) الذي يتقدم بشكل ملحوظ من محاولة إلى أخرى، أما القصائد الباقية فهي محاولات أولى تبشر بما هو أفضل إذا أخذ أصحابها الأمر بجدية وإصرار .

وقد يتم تلجيل معظم قصائد الديوان إذا ما نشرنا رسالة وعلقنا عليها كما حدث في العدد الماضي، ولهذا فقد أثرنا أن نؤجل هذا العدد ما أعدهناه من ردود على رسائل الأصدقاء وتعليقات على قصائدهم، لكي نتتيح الفرصة أمام ديوان الأصدقاء لكي يتسع لأكبر عدد ممكن من القصائد الجيدة

مضت عدة شهور في نقاش حول رسائل الأصدقاء، وكثيراً ما كان هذا النقاش يطول ليسجور على المساحة المخصصة لديوان الأصدقاء، ولم يمر شهر من غير أن نجد أنفسنا مضطرين إلى تأجيل بعض قصائد الديوان، بعد أن تكون قد جمعت ورجعت وتم تجهيزها للنشر،

ديوان الأصدقاء

مشاعر الشعراء

وائل أحمد كوهية - الثامنة

ففتحت قلبي للعيون والهي
وعشقت فيهارة الأعمار
هي في علاها كالنجوم إذا بدت
والصوت فيه غزوة القيثارة
وأنا كعظمي حين يخططنى الهوى
فحشامير الشعراء كالإعصار

عرفتها يوماً وكانت منيتي
كانت فتاة غاية الإبهار
أسكنتها قلبي ومقلبي راغباً
ركتبت فيها أعذب الأشعار
حاولت يوماً أن أطيع بصيها
لكنها قد حاصرت أفكاري

فمن لزم الألب، بلغ مبلغ الرجال
أبو حفص الجداد

الشمس صرقت كل أم، لكل حال أم
ولكل مستقام أم، ولكل وقت أم

«تساؤل»

أشرف دسوقي على

كيف تغادر صبري الآه
علمني مشيتك الأفعى

علمني يا شبحي مما علمك الله
كيف تموت الكلمات

يدعو بالشفرة، ياكل بالشفرة
يصنع من كل فرادى أزواج
يعطن مايخفى، يخفى مايطن
ووضىء بغير سراج !!

ترنيمة

الخيمة نور وزجاجة
والعرش كلام بللورى
والأرض صلاة رجراجة
والملك بهار رياتى
هل كان الوجود سماجة
أم كان العقل نبي؟

علمنى ..

هل أصبح لصاً أم نعل
هل اشدت بالجرح، أم اقبل جملا
هل يصيح مثلى ورقة صيف تتقاذفها الريح؟
ناياً يصفر فيه لعاب الدهماء؟
إن كنت حكيماً .. لا تكذب
فالكتب وواء
هل يمكن أن نتكاشف يا .. شيشى
يا ...
جرحى ؟

أن أرفع رأسى
وأجالس سيف الدولة
ياخذنى فوق أريكته ملكاً
يصحبنى ضحكاً، يجعل لى متكئاً
اقسم يا شيشى لن امدح غيره
ساجد من كل الألفاظ أخاتله
أنسج من جوهرة الملك سناما شعريا
علمنى يا شيشى اشرى العيد
أن امضغ مسواك الشجر الاسود
وأصوغ حطام الجثث رجيقاً ونماراً
وأضاهى مشية طاووس
أو الپس قبعة الإفرونج
أن أصبح ثورة زنج
أصبح ملكاً .. وپلاطاً
زهرة نارنج

صوت

هل كنت للمتنبى؟
علمنى ..
هل الپس خرقة أهل الله ؟ ..
أو يسكن قلبى نور الصوابية؟
اھ .. لو يمكن أن أصبح صوفياً
ويسر فؤادى ترنيمة بستماسى حلاج؟

هون أنت ؟

مقطع من تمسية »

مديحة سمعد عبد المنعم
كلية السياحة والفنادق جامعة حلوان

علم خصب الرؤى
والعصر خداع قصيرة
من أنت يانجما بعيداً فى المادى؟

من أنت؟ من أى بارود نشأت
فكل ما عندى أنا قلب صغير
عيتاك فى عصفهما

يانسمة في الكين

تهوى أن تطير

من أنت ؟ يا رجلاً غريباً راحلاً

ياستبداد العصر

يبغى من مولايه الكثير

ربيعية العمر

خالد علي مهراڻ - القاهرة

ربيعية العمر رومى إليك
لهذا عبير ملا راحتك
وهذا الضيفاء على وجهتك
أطل ابتسماماً وكسلاً تلوح
وهذا نداءك شطفا بالبراعة
فكم كنت ألتقى لنفسى إليك
وكم كان تفرك بالشهد يغمى
حينئذ نهر إذا فضاخ مذنباً
لست أنت ههنا وبه طليق
وعندك كالبرحين اغترابى
وكالعبد جئت لأهياه يوماً
كسوت العمايات لوتاً جديداً
وكننت الجناح الذى زاد عنى
وانى لأرجوه أن تذكر رولى
ألا ليت شعري يوفيك هكلاً
إننا لا إبالغ فى الوصف شيعكاً
ومهما بلغت من القول شعراً
إننا إن وصفتك ما الوصف شيعكاً
ويكذب من يدعى وصف نور
مسلاك تجلى من الاثاق أنت

إذا من يدك بنان يشـيـر
وبه له تسبـر ريح الصـبـر
يحارب ظلمة قلبى الأسـير
لهذا الفريق الذى يستـجـير
جرحاً عميقاً بعمرى الكـبـير
كما الطير يسمى ماء الفـدـير
فيحلو زمان طويل مـرـير
وإن قل اغنى عنى زلاً نمـير
يللم هذا الفؤاد الصـفـير
واللهيت ليسها بهاباً ونور
بضمير يعيش احترافاً اغـير
فكالزهر مـنـارت برش تطـير
شيعلى وفكرى رومى الكـبـير
مع كل صبيح رقيق اثـير
رومى مسدود قلبى سـطـور
فممن المسمانة وقت قصـير
فكل القـصـائد نذر يـمـير
لما أنت إلا سراج مـنـير
ولا أنت بـدر ولا أى نـور
مسلاك تجلى يسمى عـبـير

القصة

السيد ...

بداية أقول أنني ترددت طويلا قبل أن أرسل هذه الرسالة لكنني فعلت في النهاية ورغبة مني في معرفة موطئ قدمي.
أنا طالبة في الفرقة الثانية بكلية الإعلام وأعشق الأدب بكل ضرويه خاصة فن القصة القصيرة وأى محاولات فيها، وأنا لأجرؤ على الانعاء بأن ماأكتبه ينتمى إلى فن القصة ولكني اعتبره محاولات أولى تعبر عني.

أرجو أن تخبرني هل ماأكتبه يحمل بارقة أمل أم أن الوهم وحده هو الذى صور لى ذلك؟ على أية حال أمل أن يتم نشر إحدى القصتين المرتقتين برسالتى وإن لم تكن أيهما صالحة للنشر أرجو أن تكتب رأيك فيهما وتوضح لى الأخطاء التى وقعت فيهما لأنى أثق أنه ألتقدم فى مجال الأدب . خاصة فى المحاولات الأولى . بدون النقد الصادق ومعرفة الأخطاء.

سؤال أخير هو هل لكى ألتقدم فى مجال القصة يكفينى القراءة المتعمقة لنماذج من هذا الفن أم أنه من الضروري قراءة بعض الكتب التى تتحدث عن تقنيات هذا الفن وأساليب الكتابة وما إلى ذلك وإذا كان هذا ضرورياً أرجو أن ترشح لى بعض الكتب التى قد تساعدنى فى فهم تلك التقنيات والقواعد.

منصورة محمد عز الدين
كلية الإعلام جامعة القاهرة

هذه الرسالة نموذج لكثير من الرسائل التى تصلنا، والتى يفلتها الصديق والتواضع والرغبة فى معرفة الطريق الصحيح الذى يقود إلى عالم الفن الجميل.

والصديقة منصورة صاحبة هذه الرسالة ليست مبتدئة كما تدعى؛ فمن الواضح أنها قرأت كثيراً

وجريت أن تكتب وتتمق وتعيد الكتابة مرة أخرى، حتى تمسك بطرف الخيط وتشر على اللحظة المناسبة، كما منرى فى قصتها ولنا موعد الذى ننشرها فى هذا العدد.

ولعل نشرنا لهذه القصة يكون إجابة على استئلتها التى تطرحها

على استحياء.. كما يفعل كثير من استئلتنا الذين تسعد برسائلهم وتسعد أكثر حين نجد قصصهم تبشر بمستقبل واعد.
وهناك قصص أخرى فى هذا العدد، نجد من اللائق أن نوجز حتى نقسم لها الجلال.

وإلى اللقاء

نغمات

مدحت يوسف - سماريد

يتقدمه قسيس كثيرا مالح عليك كى تدلى باعترافك
فرفضت، المغمرة بيده، البخور يتصاعد إلى السماء
فتناك تقف قبالتك تبصق على الأرض متذكرا وعدك لها
بالزواج، حاملون نعشك من ثقلك يتذمرون بينما يسمق
أقاريك بأحذيتهم البالية بقايا شمسه المنطفئة فى صالة
شقتك، يصرخ القسيس طالبا لك الرحمة التى لم تطلبها
أبدا، الأرض تطبق فاما عليك.

القسيس يأخذ أجرته، يلعبك أقاريك، تمضى لفتاك
بمفردها، الطريق يلتف حولها، النغمات تملا أذنيها،
يريدها كون، تشتعل شمس ينطفىء، قمر، يتلاشى
الطريق أسفل نغميها.

خيط مابين شيش نافلتك المكسور وياب شقتك،
معلقة عليه الحياة قابضة بطراف أصابعها على الموت،
فى كل مرة تخرج من منزلك يتأرجح الخيط تصدر عنه
نغمات أنت تعرفها جيدا.

ذات ليلة عندما احتضنت فتاتك بمدخل شقتك،
شهقت لسماعها النغمات، نظرات الاستنكار بعينيها، قلت
لها: «أنه مواء قط عجوز» نظرت إليك طويلا ولم تكلمك.

أقاريك يحتلون الشقة، أحدهم يبيع كتبك الثمينة إلى
بائع الروايبكياء، الآخر يصبت بنظارتك، الثالث يليس
بجامتك المفضلة، نعشك لم يغادر بعد باب شقتك حيث

لنا موعد

منصورة محمد عن الدين - القاهرة

منزلنا فى تلك الليلة لم أعد وحدى لكنهم كانوا يرافقونى
كثلى، أويت إلى فراشى مبكرا، حلمت بانى واحد منهم
اعيش معهم فى الصباح ذهبت إلى المدرسة وعند عروبتى
مرت على أبى فى الدكان فوجدت وجهاً أعرفه تماما
لامرأة فى الثلاثين من عمرها كانت تشتترى بعضا من
السكر، عندما ذهبت سألت أبى: لماذا لاتستقر هى ومن
معها فى قريتنا؟ فرد أبى قائلا: إنهم بنو ياولدى حياتهم
فى الترحال. كان أبى مشغولاً فى عمله فلم أثقل عليه
بالأسئلة واتجهت إلى البيت. لأول مرة أكره بيتنا. أه لو

يجيئون إلى قريتنا كل عام، ليس لهم ميعاد محدد
لكنى كنت أنتظرهم دوما، كنت أتمنى أن أعيش معهم أن
انتقل منهم عندما جأوا فى ذلك العام البعيد، كانوا
كالمعادة بصحبة قطيع كبير من الأبقار والأغنام. نزلوا
بالأرض البور التى تقع بين الأرض الزراعية ومياه النيل،
نصبوا خيامهم وتركوا القطيع يرعى فى حشائش المكان.

وقفت أرتقبهم من بعيد حتى اختفى قرص الشمس
الذهبي من السماء وبدأت الظلمة تحل. عندما عدت إلى

كنا مثلهم نعيش فى خيام، تركت حقيقتى واتجهت إلى
حيث يقيمون ووقفت انظر إليهم من بعيد.. كنت أفعل هذا
يومياً، حتى جاء يوم الرحيل، فى ذلك اليوم البعيد، ذهبت
إلى مكانهم بعد عودتى من المدرسة فلم أجد لهم أى أثر.
كنت فى غاية الحزن لرحيلهم وميت نفسى بعودتهم فى

العام القادم حيث أن لنا موعداً كل عام، انتظرتهم فى
العام القادم والعام الذى يليه ولم يأتوا.. لقد تغيرت قريتنا
كثيراً وزحف العمران عليها، أقيمت مصانع للطوب وتم
تجريف الأرض الزراعية فيها ولم تعد أرضها ترحب
بضيوف أو غرباء ومن يومها لم يعد أصدقائى، مرة
أخرى لكنى مازلت فى انتظارهم.

الحلم

نانسى مصطفى أمين - القاهرة

لا أطيق الصبر، هذه طبيعتى، فما أن ارتفعت درجة
حرارة الجو فى القاهرة حتى هربت إلى
الإسكندرية فنزلت فى بيتى لا لأستريح بل لأستريح
وأجلس فوق رمال شاطئ الأسرار الذى يعرف عنى
الكثير فقد اختلطت أسرارى بذرات رماله ولكن هيهات
أن ينطق بها..

نظرت حولى فإذا بالشاطئ يكاد يخلو من الناس ولم
أجد أمامى سوى طفلين يلعبان بطائرة ورقية رقيقة..
دأبت الطفلين فابتسما ونزلا إلى البحر وتركنا لى تلك
الطائرة.. كان الهواء عليلاً فاستسكت بطرف الخيط جيداً
لأن الطائرة كانت تتأرجح يميناً ويساراً.. وعندنا جانتى
فكرة مجنونة.. سالتشيت بالخيط جيداً وأغمض عيني
وأطير معها لعلنى أجدك يامن ملا قلبى وعقلى وفكرى..
سأبحث عنك فى كل مكان.. فإنا أحيا بوجودك وأتنفس

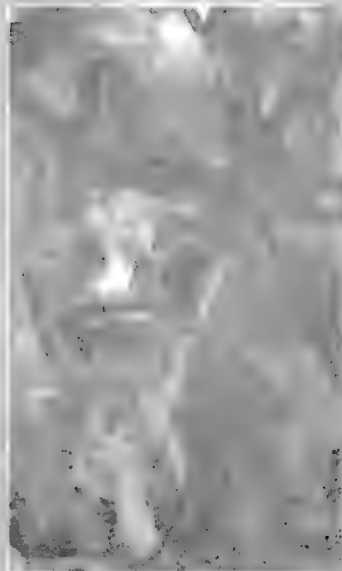
بأنفاسك.. طارت بى الطائرة فوق جبال عالية تكسوها
ثلوج بيضاء.. ومرت على الوديان والواحات والشلطن
وصوت أمواج البحر لايفارقنى تملو الأمواج وتهبط..
فينخلع قلبى معها.. تتلاطم وتزار كالأسود فينتابنى
الربع والخوف.. لكن عزيبتى وأصرارى يؤكدان أننى
حتماً سألتلك.. وكان الله استجاب لدعواتى فما هى إلا
لحظات حتى لمحت نجوم السماء وتلاذت.. بل تومجت
إحدى النجمات فاضاءت لى الطريق.. وجدتك أمامى فى
الائق البعيد.. أسرعرت إليك أناديك ولكنت لم تسمعنى..
اقتربت أكثر وصرخت بكل طاقنى أناديك.. التفت إلى
وزاد تقارينا أكثر.. وأكثر.. فمددت يدك لى ليهة وشوق
لتطبق على يدى.. وكل منا غير مصدق أنه أمام الآخر
وما أن فعلت أنا ذلك ومددت لك يدى حتى أفلت الخيط
الرفيع - الذى تشبثت به طويلاً - من بين يدى.



للفنّان شوقي عزت

خامات مختلطة علي ورق ٤٩سم X ٢٣سم - ١٩٩٥

من معرض الجبال التي تشرق سكانها
 مفتوحة سماءها الأرض والمعرض
 يصرح بمسودين بين القديسات
 انقوصرافيه و لتقدير وامورثيه
 مدنا يدعو إلى مزيد من التامل



المساء



عدد 217 • صيف 2007

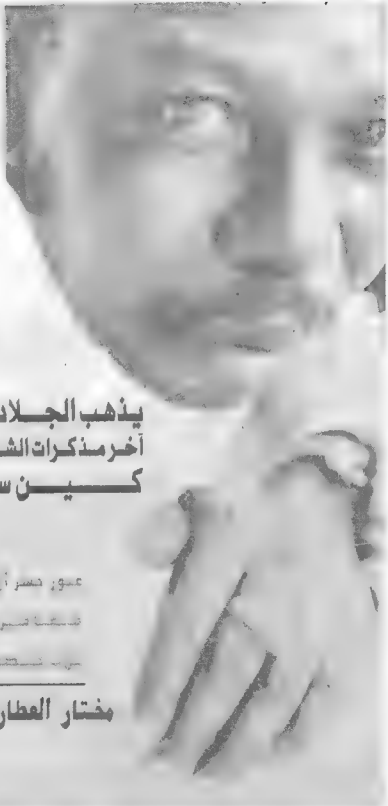
يذهب الجلاء . . وتبقى الكلمة
آخر مذكرات الشاعر النيجيري الشهيد
كين سارو-ويا

عن مؤلفه: كين سارو-ويا

ترجمته: د. محمد عبد الحليم

مراجعة: د. محمد عبد الحليم

مختار العطار، في معرض حلمي التوني

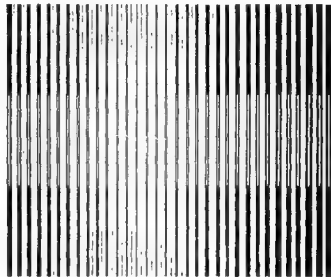


المجمع



مجلة الادب والفن

تصدر اول كل شهر



رئيس التحرير

احمد عبد المعطي ججازي

نائب رئيس التحرير

حسن طالب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرهان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٣ درهما
البحرين ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - السعودية ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت - الدور
الخامس - ص. : ب ٦٢٦ - تلفون : ٢٩٢٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجموع

العدد الرابع عشر • مايو ١٩٦٦م • ذو الحجة ١٤١٦هـ

هذا العدد

٢٨	مفارقة حياة جاسم محمد
٥١	آكل للراي جمال زكي مقلد
٨٢	انتظار ومسيح ليبي
٩٣	الروايات أحمد حميدة
١٠٠	ارتعالات للآزلي نعمات الجبري
١١٥	حكايين من الجرائد مصطفى نصر
	المسرحية
٧١	التماسيح تسليو ماسناس به أحمد ذيل الأثلي
	المكتبة
	محمد حاكم رجب ومجموعة قصصية جديدة
١٢٧ شمس الدين موسى
	المكتبات
١٣٠	السامرة والجزيير هادي عبد الفتاح
	لمستقال للباس الأثلي للأخانة بالشيخ أمين الخرابي
١٣٤ فهد عز الدين
	الرسائل
١٣٨	تأبين الشاعر نوريده أحمد مرمي
١٣٩	لبثان في دار ثقافات العالم مياريس مارسيل عطل
	فان في الجمجمة والسجون والحصار ولغات المخرج للتميمة
١٤٢	طافن صبري حانظ
	تعقيبات وردود
١٤٦	إذا كان هذا نكاحاً للعرب بأهل زمي عبد الوهاب
١٥٠	أصدقاء يدافع

■ الافتتاحية

- الشعر للصبر الآن مرة أخرى ح ط
- الدراسات**
- وحدة المنهج العلمي مراد وهبه
- المذكرات الأخيرة لشاعر متأمل كين سارن - رونا ت : حازم سالم
- قراءة تناسية في ديوان يسلط هيد الناصر حسن
- عبد الناصر حسن
- العتل والتدوير في الفكر لمصرى المصامير محمد حسيني أبو سعدة
- حسن طيب
- أخلاق الأرض وأخلاق السماء فتحي أبو رابعة
- صعيب البصيرة صراع القصة وإرادة البقاء عبد الرحمن محمد فرحات
- عبر جسر الأمم إلى خلة وثنية تزلزل بين التناقضات
- عبد الرحمن محمد فرحات

■ الشعر

- قصائد علي جعفر الحلق
- رايد منير
- ثلاث قصص عاتكة الخزرجي
- مصر ساحرة التاريخ فؤاد سليمان مفهم
- الفرقان فتحي عبد السميع
- فوق الورقة نجوى هلال
- الشيء وظلي

■ الفن التشكيلي

- الفن التشكيلي للفن عابدة
- والعرض الأخير لطمي القزويني مختار الطاهر
- مع ملزمة بالألوان

الشعر المصري الآن.. مرة أخرى

اثار العدد الذي أصدرناه عن (الشعر المصري الآن) في مارس الماضي، بعض وجود الفعل الغاضبة، خاصة من جانب من يكتبون قصيدة النثر، مع من يتحمس لهم من النقاد.

ونحن لا نتوقع أن يكون هذا الغضب راجعا إلى تجاهل المجلة لقصيدة النثر، فقد تضمن العدد المذكور نصا طويلا ينتمي إلى هذا النوع، فضلا عما دأبت المجلة على اختياره ونشره في الأعداد السابقة من نصوص أخرى جيدة مما يسمونه قصيدة النثر.

ويوضح التعليق الذي نشره في هذا العدد لنتفتح به باب الحوار حول هذه القضية، أن شعراء قصيدة النثر قد غضبوا بسبب الرؤى النقدية التي طرحتها بعض المقالات المنشورة في العدد المذكور، وهم بذلك، يكونون قد أخطأوا مرتين، فمرة لأنهم لم يميزوا بين رؤى النقاد وأرائهم التي لا تعبر إلا عنهم وحدهم، وبين توجهات المجلة في دفاعها المستمر عن حرية الرأي والتفكير والتعبير. أما الخطأ الآخر فيعود إلى تصورهم أن الشعر المصري، المعاصر قد جُسمت قضاياها في عدد وحيد جاء بالكلمة الفصل في الموضوع، وانتهى الأمر عند هذا الحد.

يمتثل رئيس التحرير عن عدم كتابة الانتحاحية بسبب سفره إلى باريس لإلقاء سلسلة محاضرات عن الشعر العربي المعاصر في (الكرايج دي فرانكو).

وإننا لنأمل أن يكون التعقيب المنشور في هذا العدد حول هذه القضية بداية لحوار موضوعي جاد، يتحلى فيه الجميع بروح التواضع والإخلاص، خاصة من الشباب الذين اندفعوا زرافات ووجدانا وراء وهم كبير، خيل لهم فيه أن (الشعرية) ومن بالكتابة الشعرية بعدهما، ناسين - أو متناسين - أنهم بذلك إنما يُحِلُّون مطلقاً محل مطلق، فيصبحون وقد احتكروا الحقيقة التي قامت حركتهم على مقاومتها!

إن شباب الشعراء المتهافتين اليوم على الكتابة الشعرية واللامتين وراء شتى التتاليح التعبيرية المأدية لا لمنط معين من الكتابة الشعرية، ولكن للشعر على إطلاقه؛ هؤلاء الشباب مطالبون بأن يراجعوا أنفسهم ويتهموها قبل أن يتهموا غيرهم، ولا ينبغي لهم أن ينخدعوا بهرولة بعض النقاد إليهم؛ ذلك أنه إذا لم يستطع شعرهم أن يثبت جدارته بأن يعمل على خلق ذائقة جديدة من خلال تشكيل جمالي حقيقي، فمن تجنيهم هرولة النقاد شيئاً، فهؤلاء النقاد المهريلون ليسوا في الحقيقة سوى أنصار مزيفين، أو أعداء يتكرونها في زى الأصقلاء. فهم يهرولون إلى قصيدة النثر بنفس الهمة والحماسة التي يهرولون بها إلى المهرجانات الثقافية التي لا يكاد ينتهي أحدها إلا ليبدأ الآخر؛ لا شيء إلا ليؤكدوا حضورهم ويعلنوا عن نواتهم؛ وأن يلبث ضررهم أن يلحق - أول ما يلحق - بالشعراء الشباب أنفسهم، وهذا الضرر في رأينا الفدح أثراً من الهجوم الذي يشنه النقاد الرافضون لقصيدة النثر.

لسنا بحيث نذكر أن هناك مواهب حقيقية بين شباب الشعراء، وتحفظاتنا هنا لا تنسحب إلا على المتسلفين والأبمياء من الشعراء والنقاد جميعاً؛ كما أن تحذيرنا من ادعاء امتلاك الحقيقة موجه أيضاً إلى من يكتبون شعر التفعيلة.

ويحتاج الأمر هنا إلى رقعة نوانس فيها أن قصيدة النثر تصبح طريقاً مشروعة بلا شك لكل صاحب موهبة لم تجد نفسها قادرة على أن تتحقق من خلال قصيدة التفعيلة، والشرط الوحيد هو أن تكشف لنا هذه الموهبة عن نفسها بالفعل من خلال النص الذي تنتجه، كما أن قصيدة التفعيلة تصبح طريقاً مشروعة أيضاً أمام كل موهبة قادرة على أن تتحقق من خلالها، أما شعراء التفعيلة الذين يكتفون باستنساخ الأنساق الإيقاعية والتشكيلات التفعيلية التي ابتكرها الرواد، فهؤلاء في حال لا تختلف كثيراً عن دمال الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر بمنطق ذرع الوزن عن الشعر، وكان الشعر عندهم ليس سوى نثر مضارب إلى الوزن؛ ولعل في هذا ما قد يفسر لنا هجرة بعض المخضرمين من التفعيلة إلى النثر، لطمعهم بتحقيق هنا ما عجزوا عن تحقيقه هناك!

ولا يقف الأمر عند هذه القسمة الاحدية (شعر / نثر) وحدها، فهناك ما تستدعيه بالضرورة من رؤى مثيرة وإفكار مغلوطة مما يروجها الشباب وأنصار قصيدة النثر حول اللغة والتراث والقضايا القومية الكبرى، بل حول الثقافة برمتها؛

فهم يزعمون أن شعريهم قد جاء ليهبهم هذه الأسس ويستبدل بها أسسا جديدة قوامها الحياة الفردية الخاصة بكل ما تزخر به من تفاصيل ثقافتها؛ وشعارهم في ذلك أنهم لا يعتدون إلا بما يقرع حواسهم للفنل ويحتك بما تمت ملابسهم؛ وكأنهم يظنون أن انتهاك المحرمات غاية في ذاته، أو أنه بدعة لم يفتن إليها سواهم.

ولو أن هؤلاء الشباب انتبهوا إلى أن هذا الانتهاك لم يقطع عبر تاريخ الشعر الطويل في صراع لا نهاية له بين الجمال من جهة والأخلاق من جهة أخرى، وإلى أن هذا الانتهاك متحقق في نصوص الأدب الشعبي، بل وفي بعض الأحاديث النبوية والنصوص المقدسة ذاتها، ولكن في سياق محكم يبرر ذلك ويوجهه، لو أنهم انتبهوا إلى ذلك لما شعلت بهم كتاباتهم إلى حد تقديس العرى وتغليظ الأعضاء.



في هذه اللحظة التي أخط فيها هذه السمور، يتنامى إلى اسماعنا هدير القصف الإسرائيلي الوحشي لمعشرات المدنيين الأبرياء من الأطفال والشيوخ والنساء في قرى لبنان؛ وتصدم أعيننا صور الأشلاء التي بعثرتها الصواريخ وطحنها الدبابات، فمن الذي يستطيع في ظل هذا الكابوس المرعب أن يتبجح بقدرته على الهروب من هذا الجحيم إلى جنة التفاصيل الخاصة ونعيم الأعضاء الداخلية؟! ومن الذي يوسع أن يزعم أن هذه اللقطات للبشرة منبثة الصلة بتفاصيل حيواتنا ويأخذنا بواخلها؟!

على الشعراء الشباب أن يفتقروا؟ من قبل أن ينصرف عنهم من سيأتي من بعدهم، كما انصرف الذين من قبلهم!

ح. ط.

وحدة الكون تلزم منها وحدة العلم. وإذا كانت وحدة العلم تعنى وحدة الطبيعة والمجتمع فالعلم الطبيعية والإنسانية محكومة بهذه الوحدة.

وقد كانت هذه الوحدة، فى البداية، أسطورية. فقد قال هو ميروس، مثلاً، إن نهر زونتوس استشاط غضباً لأن أخيل ملاً النهر بالبحث، وأن الآلهة تظهر للناس وتختفى كما تشاء. وكان هزيود يرى أن زيوس - كبير الآلهة - يذل الأقوياء، وأن الآلهة هم آخر المواليد يدعى أن القوى الطبيعية سابقة على الآلهة المكلفين بتدبيرها. ولهذا كان أرسطو يدعى الشعراء باللاهوتيين لتناولهم العلم فى صورة الأسطورة.

ثم جاء الطبيعيون الأوائل، ونظروا إلى هذه الوحدة بأسلوب عقلاني بقدر الإمكان. فقال طاليس إن الماء هو المادة الأولى، والجوهر الأحدث الذى منه تتكون الأشياء. وبذلك على رايه بأن النبات والحيوان يقتديان بالرطوبة، ومبدأ الرطوبة الماء، والتراب يتكون من الماء. فما منه يقتدى الشيء يتكون منه بالضرورة. ثم إن النبات والحيوان يولدان من الرطوبة.

ورغم معارضة من جاؤا بعد طاليس إلا أنهم كانوا عقلانيين مثله. من هؤلاء أنكسيمندريس وأنكسمانس وهرقليطس. فأنكسيمندريس كان يرى أن المبدأ الأول «اللامتناهى». وقال أنكسمانس إن المادة الأولى هى الهواء اللامتناهى. وقد أثره على الماء لأنه اللطيف ولأنه علة وحدة النفس. فالنفس هواء. ولفظ Psycho باليونانية يعنى النفس والنفس. فالهواء نفس العالم وعلة وحدته. أما هرقليطس فعنده أن النار هى المبدأ الأول الذى عنه تصدر الأشياء وترجع إليه. ولهذا فهى نار إلهية يعترفها التغيير. وبفضل التغيير تصبح ناراً

وحدة المنهج العلمى

محسوسة، يتكاثف بعضها فيصير حجراً، ويتكاثف البعض الآخر فيصير أرضاً. ويعود كل ذلك ثاراً مرة أخرى. ويحكم التغيير اللوغوس أو القانون الكلي.

بيد أن هذه الوحدة العقلانية لم تستمر طويلاً إذ استحالته، في العصر الوسيط، إلى وحدة دوجماتيكية تُحد من أعمال العقل بدعوى «تمثل الإيمان» كما قال أوغسطين، أو «أمر من لا تتعلم» كما قال أنسلم، أي أن الإيمان شرط التمثل، وتأسيساً على ذلك ينكر أنسلم على الجدلبيين محاولتهم إخضاع الإيمان للمنطق، أي مناقشة موضوعه كما لو كان من الممكن ألا يكون صادقاً.

بيد أن هذه الوحدة الدوجماتيكية قد انهارت بفضل عصر النهضة وعصر الإصلاح الديني. فقد دأبت، في عصر النهضة، النزعة الإنسانية وما أزم عنها من بزوغ فكرة «الفن الطبيعي» و«الأخلاق الطبيعية». أما عصر الإصلاح الديني فقد تأسس على مبدأ «الفحص الحرة للنص الديني بغير حاجة إلى سلطة دينية.

وفي القرن السابع عشر كان ديكارت، الملقب بأبي الفلسفة الحديثة، ينشر تأسيس فلسفة تكون بمثابة الوحدة الكلية للمعرفة، ولكن بشرط أن تكون عقلانية. ولهذا حركت الفلسفة بانها دراسة الحكمة، والحكمة هي المعرفة الكاملة نظرياً وعملياً. قسمها الأول الميتافيزيقا وهي تشتمل على مبادئ المعرفة التي على أساسها تنسج صفات الله وروحانية النفس كما تفسر المعاني الواضحة المتميزة الموجودة في العقل. أما القسم الثاني فهو العلم الطبيعي، وفيه نفحص عن تركيب العالم حتى يتسنى لنا استكشاف سائر العلوم النافعة مثل الطب والميكانيكا

والأخلاق. ومن هذه الزاوية تصبح الفلسفة هي العلم الكلي كما كانت عند القدماء، ولكن بمنهج رياضي قاعدته الأولى «ألا أتلقى على الإطلاق شيئاً على أنه حق ما لم أثبت بالحدس أنه كذلك، أي أن أتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل لعقلي في وضوح وتميز لا يكون موضع شك، ولهذا يقال من هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها تصريح بإعلاء سلطان العقل.

ويفضل هذه القاعدة اكتشف ديكارت مبدأ فلسفته المعروف باسم «الكوجيتو»، وهو لفظ لا تيني معناه «أنا أفكر»، ولكنه إيجاز لحقيقة أولية واضحة ومتميزة وهي «أنا أفكر إذن أنا موجود». وقد انتهى ديكارت إلى هذه الحقيقة بعد أن شك في كل شيء، ووجد أن شيئاً واحداً يبقى بمعزل عن الشك، وهذا الشيء هو الفكر. فإنا أفكر حين أشك، وأنا موجود بالضرورة حين أفكر. ثم استنبط ديكارت من هذا المبدأ المبادئ الأخرى التي تكون، في النهاية، مذهب الفلسفي. ومن ثم يمكن القول بأن منهج ديكارت الرياضي هو تعهد لتأسيس المنهج الاستنباطي الذي يستند إلى مجموعة من البديهيات والمصانرات والتعريفات والنظريات المستنبطة منها طبقاً لقواعد الاستدلال.

ولكن يؤخذ على ديكارت أنه حصر نفسه في هذه الحقيقة الأولية، بمعنى أنه لم يكن في إمكانه إدراك العالم إنراكاً مباشراً، وبالتالي لم يكن في إمكانه إثبات وجود هذا العالم مباشرة. ومن هنا اضطر إلى الإجابة بما يسميه «الصدق الإلهي»، ومعناه أن الله هو الضامن لصدق المنهج الرياضي، أي لصدق استدلالنا. يقول

«يقين كل علم وصنقه يرجعان إلى معرفة الله، الحق بحيث اننى ما لم أعرف الله لأعرف شيئاً آخر»^(١).

ومن هنا كان هوسرل محققاً فى نقده لديكاريت عندما قال «إنى اكتشف ذاتى كموجود إنسانى، كموجود يعرف هذا العالم معرفة علمية، وأن هذه المعرفة، العلمية متضمنة لذاتى. وأنا الآن أقول لنفسى: إن كل ما هو موجود، هو كذلك بفضل معنى المعرفة، والذي هو موجود، وله وجود بالنسبة إلى أى بالنسبة إلى الإنسان فهو ليس موجوداً إلا فى معنى». هذا المعنى يسميه هوسرل بأنه ذاتية ترنسندنتالية. بيد أن هذه الذاتية تتحول بدورها إلى ما يسميه هوسرل ما بين الذات. وحجته فى ذلك أن الأنا الترנסندنتالى يؤسس فى ذاته أنا آخر ترنسندنتالى. ومن هذه الزاوية فإن هوسرل يحذف مشكلة الموضوعية لكى يتجنب إثارة فكرة متناقضة وبلا معنى، وأعطى بها فكرة وجود شيء خارج مجال المعنى^(٢). ومشكلة هوسرل تكمن فى تصويره أن نظرية المعرفة مرآة لنظرية العقل. بيد أن التراف بين المعرفة والعقل ليس كافياً، لأن نظرية العقل هى نظرية الوجود - فى - الـ الكون. ومعنى ذلك أن الوحدة بين العقل والكون قائمة منذ البداية. ومع ذلك فهذه تنطوى على تضاد بين العقل كجزء من الكل وبين هذا الكل الذى هو الـ كون. ووحدة التضاد تعنى أن العلاقة بين العقل والكون علاقة جدلية، بمعنى أن العقل يجاوز الـ كون مع أنه جزء منه. وهذه المجاوزة هى التى تسمح للعقل بتغيير الـ كون من أجل أنسته.

وتأسيساً على ذلك فإن كلاً من الموضوعية الآلية والأنا وحيدة لاتصلح لفهم العقل فاللوضوعية الآلية تزعم

أن وظيفة العقل وصف الواقع الموضوعى ليس إلا، فى حين أن العقل لا يصف الواقع وإنما يؤله، أى أنه يضيف إليه بما لديه من مفولات.

والأنا وحيدة تنظر إلى الـ كون على أنه من إنتاج العقل فى حين أنه ليس كذلك، إذ أن له وجوداً مستقلاً. ومن ثم فإن كلاً من المذهبين يحذف فاعلية العقل وبالتالي يحذف قدرته على التغيير، الحذف فى الموضوعية الآلية، مردود إلى أن العقل سلبى إزاء الواقع، ذلك أنه قانع بوصفه ليس إلا. والحذف فى الأنا وحيدة، مردود إلى أن الممكن منتج «متخيل» من قبل العقل، وبالتالي فإن فاعلية العقل، فى هذه الحالة، محصورة فيما هو «متخيل»، وليس فيما هو «واقعى». ونخلص من ذلك إلى أن هذين المذهبين المفسرين لمفهوم العقل لا علاقة لهما بما يحدث من «تغيير» من قبل العقل للواقع. ولهذا فإن مفهوم «تغيير الواقع» يستلزم إعادة النظر فى مفهوم العقل لمعرفة ما إذا كان فى إمكان العقل أن يكون «عاملاً فاعلاً» فى التغيير. بيد أن هذا. الإمكان لا يكشف إلا من خلال منهج. وإذا كان المنهج الرياضى، عند ديكارت، لا يكشف عن «فاعلية» العقل فهل المنهج الاستقرائى قادر على ذلك؟

جواب هذا السؤال يستلزم طرح المنهج الاستقرائى عند اثنين من مؤسسيه وهما فرنسيس بيكون وجون ستيفوارت مل.

يقول بيكون فى مفتتح كتابه (الأورجانون الجديد) «إن الإنسان، من حيث هو خاضع للطبيعة ومؤثر لها، فى إمكانه أن يعمل ويفهم الشيء الكثير ولكن بشرط أن يكون ذلك فى نطاق ملاحظته، فى مسار الطبيعة، سواء فى الواقع أو فى الفكر. وفيما وراء ذلك ليس فى إمكان

الإيمان أن يعرف شيئاً أو يعمل شيئاً^(٤). ومع ذلك فإن يكون يركز فقط على جميع القوانين. وهو لهذا لم يفهم الاستقراء على أنه منهج «القانون الطبيعي»، وعلى أنه يدور على الكشف عن العلاقة الضرورية بين ظاهرة هي علة وأخرى هي معلولة. وهذا ما قد فعل إليه هـل نسي كتابه (نسق المنطق) حيث يقول إننا نتعلم بالتجربة أن في الطبيعة نظام تعاقب لا يتغير، وأن كل ظاهرة مسبقة بأخرى فيسمى السابق المظهر علة واللاحق المظهر معلولاً وتأسيساً على ذلك وضع هـل المناهج اللازمة لإثبات العلاقة العلية بين الظواهر.

وكان ابن رشد قد سبق هـل في بيان العلاقة بين العلية والقانون العلمي قال «وإنما نرى أنا قد علمنا علماً حقيقياً في الغاية متى علمنا الشيء لا بأمر خارج له على نحو ما يعلمه السوفسطائيون بل متى علمناه بالعلة الموجبة لوجوده، وعلمنا أنها علة، وأنه لا يمكن أن يوجد من دون تلك العلة. ومن الدليل على أن العلم الحقيقي هو هذا أن كل من يدعى أنه قد علم الشيء فإنه يرى أنه قد علم بهذه الجهة سواء علمه بالحقائق أو لم يعلمه فإن كليهما إنما يزعمان أنهما علما الشيء بهذه الجهة. لكن الفرق بينهما أن الذي يعلم الشيء على ما هو به يتأن أنه علمه بعلة وهو لم يعلمه، والذي علمه على التحقيق علمه بعلة^(٥)».

وتأسيساً على ذلك فإن منهج الاستقراء يسمى «البحث عن العلة» من حيث أنه يحاول حصر علة ظاهرة ما في ظاهرة أخرى، فإذا أفلحت المحاولة عرفت العلة.

ولكن تطور العلم وبالأخص علم الفيزياء قد أحدث ثورة في مبدأ العلية. ذلك أنه من شأن هذا المبدأ أن

يفضي إلى الحتمية. ولهذا ساد الاعتقاد أنه في الإيمان تعيين حالة أي جسم معيناً دقيقاً إذا عرفنا موضعه وسرعته في الفضاء في لحظة معينة. وإذا عرفت هذه المعلومات عن جميع جسيمات الكون أمكن التنبؤ بالمستقبل. ولكن الفيزياء المعاصرة دلت على أن التجربة لا تسمح لنا بالدقة المطلقة في تعيين موضع الجسم وسرعته، وبالتالي فإن غياب هذه الدقة لا يفضي بنا إلى وصف موضوعي للعالم على الإطلاق، والعالم الذي على التخصيص. وقد أوجعنا الفيزياء الكلاسيكية بأنها قابلة على وصف العالم من غير تدخل من الإنسان. وقد أزلت نظرية الكم هذا الوهم وذلك بتحديد نسبة معينة من الخطأ يسمى ثابت بلانك (هـ). وربت عليه هيزنبرج مبدأه المسمى «علاقات اللائقين». وهذا المبدأ مردود إلى بؤرخ العامل الذاتي وهو للملاحظ الصانع للأجهزة التي يقيس بها موضع الجسم وسرعته. ولهذا لزم التنبؤ، على حد قول هيزنبرج، بأن ملاحظه ليس الطبيعية في ذاتها وإنما الطبيعية بالنسبة لذاتنا. وقد أفضت نظرية الكم إلى قول نيلز بوهو بأننا إذا أردنا إدخال التناغم في الحياة علينا ألا ننسى أننا في سياق دراما الوجود، ممثلون ومشاهدون، ومن ثم فإن فعلنا له أهمية في علاقتنا مع الطبيعة. وعلى الأخص في مجالات الطبيعة التي ليس في الإيمان اختراعها إلا بفضل مألدينا من أجهزة متقدمة^(٦).

وتأسيساً على ماتقدم يمكن القول بأن الفيزياء المعاصرة قد أفضت إلى إحداث ثورة في الحتمية المستندة إلى مبدأ العلية، وبالتالي ثورة في الاستقراء. ومن ثم أثرت قضية «أساس الاستقراء». فالمفهوم الكلاسيكي لأساس الاستقراء الذي يفولنا الحق في

الانتقال من الجزئيات إلى الكلى الشامل لها هو أن المحمول الحاصل لعدد كائيات لجزئيات موضوع كلى فى احوال عدة هو محمول حاصل لتلك الموضوع الكلى بدعوى أن تكرار المحمول فى الجزئيات دليل على أن المحمول خاصة لازمة عن الماهية المشتركة بين الجزئيات ولا كان التكرار يفرغ علة.

والسؤال إذن:

ماتبرير الانتقال من الجزئى إلى الكلى؟

هذا السؤال آثاره كارل بوبر فى كتابه المشهور والمعنون «مطوق الاكتشاف العلمى» وصاغه على هذا النحو: كيف يمكن تأسيس صدق القضايا الكلية المستندة إلى التجربة مثل الفروض والأنشطة النظرية للعلوم التجريبية. فى رأيه أن هذا الصدق يستلزم مقدماً تأسيس مبدأ الاستقراء، ذلك أن المبدأ هو الذى يحدد صدق النظريات العلمية على حد تعبير يشينباخ، وأن حلف هذا المبدأ من العلم يقضى إلى سلب العلم من القدرة على معرفة ما إذا كانت النظرية صائفة أم كاذبة. وعن اللين، على نحو مايرى بوبر، أن مبدأ الاستقراء ليس حقيقة منطقية خالصة على غرار القضية التحليلية ولا كانت الاستدلالات الاستقرائية مجرد تمصيل حاصل. يبقى أن يكون مبدأ الاستقراء قضية تركيبية، أى قضية نفيها ممكن، ومع ذلك فالمبدأ مقبول من الكلى، فهل فى الإمكان تبرير هذا القبول الجمعى؟ إن هذا التبرير يستلزم بدووه مبدأ استدلالياً أعلى من المبدأ الأول، وهكذا دواليك. وفى رأى بوبر أن الخروج من هذا الدور يستلزم منهجاً مؤلفاً بين الاستنباط والاستقراء يسمى «المنهج الاستنباطى للاختبار» نقطة البداية فيه

فرض جديد أو نسق نظرى نستنبط منه نتائج ومعونة الاستنباط المنطقى. ثم نخبر صدق الفرض أو النسق بأربع طرق: (١) مقارنة النتائج بعضها ببعض لاختبار اتساقها. (٢) الكشف عن الصورة للمنطقية للنظرية بهدف معرفة ما إذا كانت لها خاصية النظرية التجريبية أو العلمية أو أنها تمصيل حاصل.

(٣) مقارنة النظرية بنظريات أخرى بهدف معرفة ما إذا كانت تمثل تقدماً علمياً. (٤) اختبار النظرية بمعونة التطبيقات التجريبية للنتائج المستخلصة منها^(٨).

وهكذا يحاول بوبر التوفيق بين منهجين يبنى أن كلاً منهما يناقض الآخر.. الاستنباطى يبدأ من الفرض، أى من العقل، والاستقرائى يبدأ من الملاحظة والتجربة.

وفى تقديرى أن منشأ هذا التناقض مرده إلى نفى مقولة الإنسان موجود - فى - الكون. ومن ثم فإن نفى هذا النفى يؤلف علاقة جدلية بين المنهج الاستنباطى والمنهج الاستقرائى، أى علاقة تعنى وحدة الازدواج التى تمنع رد أحد المنهجين إلى الآخر، أو حذف أى منهما. وتاريخ النظريات العلمية يدل على تقرير هذه العلاقة.

يقول اينشتاين فى تقديمه لكتاب جليليو (حرار حول نسقين رئيسيين للعالم) وكثيراً مايقال إن جليليو كلف بأبى للعلم الحديث عندما أكل المنهج التجريبى محل المنهج الاستنباطى التاملى. وأنا أعتقد أن هذا الفهم يتهاوى أمام الفحص البليغ، فليس ثمة منهج تجريبى بدون تصورات وأنشطة نظرية، وأيس ثمة تفكير نظرى لا يكشف عن أصوله التجريبية إذا ما فحصناه بدقة. ولهذا فمن الخطأ تصور أن ثمة تناقضاً حاداً بين الأسلوب التجريبى والأسلوب الاستنباطى. وقد كان هذا

وهنا تتسأل:
ما الدوجماتيقية؟

إنها تروم امتلاك الحقيقة المطلقة. وهذا الهم يمتنع معه الإبداع، ولهذا فالمضاد للدوجماتيقية ليس هو التفكير النقدي على نحو مايرى بوبر، وإنما هو التفكير الإبداعي، لأن التفكير النقدي متخضم في التفكير الإبداعي، وعكس ذلك ليس بالصحيح. والتفكير الإبداعي هو الذي يسمح لنا بتفسير كيفية نشأة الفكرة المبدعة أو النسق المبدع. ولهذا لا يمكن قول بوبر بأن نقطة البداية، في منهجه، هي الفكرة الجديدة أو النسق الجديد^(١٠)، إذ ينبغي تجاوز نقطة البداية إلى معرفة كيفية نشأتها هذا بالإضافة إلى أن تكذيب نظرية لا يستلزم اليأس بزوغ نظرية جديدة، ذلك أننا يمكننا أن نقتنع بالتكذيب ونقف عند حد الشكاك البيوتانيين الذين كانت فلسفتهم تدور على دحض الدوجماتيقية ليس إلا، بدعوى أن لكل حجة حجة مضادة، وأن من شأن هذا التضاد أن يفضي إلى امتناع الدوجماتيقية

السؤال إذن:

ما الإبداع؟

تعريلي للإبداع أنه «قدية العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تفسيراً في الواقع». وفي هذا التعريف ثمة مكونان: «تكوين علاقات جديدة» و«تغيير الواقع» وهما متلازمان، ذلك أن الاكتفاء بتكوين علاقات جديدة من شأنه أن يساوي بين المبدع والمريض بالهوس ولهذا فثمة علاقة عضوية بين العلاقات الجديدة وتغيير الواقع.

التصور أبعد ما يكون عن جليليو. والواقع أنه مع بداية القرن التاسع عشر استبعدت تماماً الأنشطة المنطقية (الرياضية) التي كان تركيبها يتم بمعزل عن أي مضمون تجريبي. هذا بالإضافة إلى أن النماذج التجريبية التي كانت في عصر جليليو كانت واهنة إلى الحد الذي فيه كان أصحاب الجراة من أهل التامل النظرى هم وحدهم القادرون على عبور الفجوات بين المعطيات التجريبية. مثال لذلك: لم يكن ثمة وسائل لقياس أزمنة أقل من الثانية. وليس ثمة أثر لأي تعارض بين النزعة التجريبية والنزعة العقلانية في أي من أعماله (أي جليليو) ولم يكن يعترض على نماذج أرسطو الاستنباطية، بل هو يلح في صفحات عديدة، من المصاورة الأولى، على أن أرسطو نفسه كان يستبعد الاستنباط إذا ما تناقض مع المعطيات التجريبية. هذا من جهة، ولكن من جهة أخرى كان جليليو يستعين بالاستنباط المنطقي. وكثيراً ما كانت أبحاثه تتجه إلى «الفهم الشامل» أكثر من اتجاهها نحو «المعارف الواقعية». ولكن هذا الفهم كان يعني بالضرورة استنباط النتائج من أسس منطقية مقبولة^(١١).

ومن شأن هذه العلاقة الجليلية بين المنهج الاستنباطي والمنهج الاستقرائي أن يمتنع معها الوقتوف عند نظرية علمية بدعوى أنها حقيقية. مطلقاً. ولهذا كان بوبر محقاً في قوله بعبداً «التكذيب» وفاداه أن تكذيب النظرية مشروط بتناقض القضايا الأساسية المقبولة مع النظرية. والقضايا الأساسية هي القضايا الجزئية. ومن شأن مبدأ التكذيب أن يحررنا من الدوجماتيقية وقد كان دحض الدوجماتيقية محور اهتمام بوبر.

يبدو أن تكوين علاقات جديدة يستلزم نقد العلاقات القائمة. ونقدنا ليس ممكناً إلا إذا كان الإنسان على وعي بأن هذه العلاقات القائمة تنحل في علاقة تناقض مع الواقع المتطور. والتناقض ذاته مؤكد للإبداع. ولهذا فإنني أؤثر لفظ «إشكالية» بدلاً من لفظ «مشكلة» فلفظ مشكلة يوحي بأن ثمة حلاً للمشكلة. وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار: هل كل مشكلة لها حل؟ جوابنا بالنفي، لأن المشكلة قد تكون زائفة، ومن ثم يصبح البحث عن حل لها من غير وعي بهذا الزيف هو بحث من وهم. ومع ذلك فقد لا تكون المشكلة زائفة، وفي هذه الحالة يكون حلها تفكيرياً في إطار ثقافة الذائفة.

أما لفظ «إشكالية» فإنه ينطوي على تناقض لأنه يعني أن القضية قد تكون صائفة، وقد تكون كاذبة، وهي لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة. وهذا التناقض هو للدخل إلى الإبداع، لأن رفع التناقض ليس ممكناً من غير فكرة مبدعة. وتكوين فكرة مبدعة يستند إلى منطق الإبداع.

فما هو هذا المنطق؟

إنه يستند إلى المقولات الآتية: العلاقة والمعنى والاستدلال والغاية والإشكالية. مقولة العلاقة بحكم تعريفها للإبداع. والعلاقة للتصورية، هنا، هي العلاقة بين معان كلية، لأن هذا النوع من المعاني من مكونات القانون العلمي، وهذه المعاني ينبغي أن تكون واضحة حتى يمكن تعريفها استناداً إلى شروط التعريف المنطقي. ويلزم من التعريف المنطقي إمكان التمسلسل المنطقي للمعاني الكلية والتمسلسل المنطقي يطلق عليه الاستدلال، والغاية هي الوضع القسام Proquo أي الرؤية المطروحة في

المستقبل والطلب تجسيدها في الواقع من أجل تغييره. وضرورة تغييره ناشئة عن تناقض الوضع القائم Status quo مع المعطيات الواقعية الجديدة. وهذا التناقض رمز على إشكالية في حاجة إلى حل مبدع. وهذا الحل المبدع لا يتأتى إلا برفع التناقض الكامن في الإشكالية. وهذا معنى جديد للاستقراء، إذ هو يبدأ من الواقع القائم ولكن في ضوء وضع قائم. ومعيار صحة الوضع القائم قدرة الإنسان على تجسيده بحيث يحدث تغييراً في الوضع القائم.

مثال ذلك الهندسات الإقليدية. فقد تم إيداعها بفضل اكتشاف تناقض في المصادرة الخامسة في هندسة إقليدس وهي مصادرة التوازي. ولم يكن في الإمكان رفع هذا التناقض إلا بإبداع هندسات لا إقليدية انتهت إلى نتائج مناقضة لنتائج الهندسة الإقليدية.

ومثال آخر من فكر داروين. ففي «ويعيات البيجلة» في الفترة من ١٨٣٦ إلى ١٨٣٦ سجل داروين الألف من الصفحات كمذكرات علمية. وقد خلت هذه المذكرات تقريباً من الإشارة إلى مفهوم التطور، إذ كان داروين منشغلاً بمسائل جيولوجية. وكان مقتنعاً بأن ثمة نظاماً طبيعياً ثابتاً، الكائنات المفضية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية من جهة أخرى. ولكنه عندما قبل النظريات الجيولوجية الدائرة على نظام متغير في العالم الطبيعي ارتأى أن ثمة تناقضاً على النموذج الآتي: كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته، ولكن البيئة متغيرة على الدوام، ومع ذلك فالأنواع ثابتة. فبدأ في يوليو ١٨٣٧، أي بعد عشرة أشهر من عودته إلى إنجلترا، بكتابة مذكرات عن «تغير

الأنواع». وفي سبتمبر ١٨٢٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعي في عملية التطور. وقد أسهمت في توضيح هذه الفكرة، قراءته لكتاب مالطوس عن مبدأ السكان». ولكنه في يوليو ١٨٢٨ كان قد انشغل بقضايا سيكولوجية تتعلق بتطور الإنسان والعقل والانفعالات والسلوك. ومن ثم برزت في ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور. كل ذلك حدث قبل تأليف كتاب «أصل الأنواع». وقبل سبتمبر ١٨٢٨ أفضت قراءته لنظرية مالطوس إلى أهمية الانتخاب الطبيعي. ويعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس النسق العلمي، ولم يكن هذا

منطق الإبداع إذن هو الذي يرفع التناقض بين منطق الاستنباط ومنطق الاستقراء، ومن ثم تتأسس وحدة المنهج العلمي.

الأنواع». وفي سبتمبر ١٨٢٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعي في عملية التطور. وقد أسهمت في توضيح هذه الفكرة، قراءته لكتاب مالطوس عن مبدأ السكان». ولكنه في يوليو ١٨٢٨ كان قد انشغل بقضايا سيكولوجية تتعلق بتطور الإنسان والعقل والانفعالات والسلوك. ومن ثم برزت في ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور. كل ذلك حدث قبل تأليف كتاب «أصل الأنواع». وقبل سبتمبر ١٨٢٨ أفضت قراءته لنظرية مالطوس إلى أهمية الانتخاب الطبيعي. ويعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس النسق العلمي، ولم يكن هذا

الهوامش :

- (١) ميكارت: التماثل، التماثل الخامس.
- (٢) Husserl, The Paris lectures, 2nd ed., the Hague, 1970, pp. 30-31.
- (٣) مراد وهبة، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، مارس ١٩٩٦.
- (٤) Bacon, A Selection of his Works, The Odyssey Press, New York, 1965.
- (٥) J. S. Mill, A System of Logic, Longmans, London, 1925, pp. 253-283.
- (٦) ابن رشد، البرهان، تحقيق محمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٣٨.
- (٧) Heisenberg, Physique et Philosophie, Albin Michael, Paris, 1958, pp. 50-51.
- (٨) Popper, The Logic of Discovery, Hutchison, London, 1959, pp. 27-33.
- (٩) Galileo, Dialogne, concerning the two chief world systems, trans. S. Drake, University of California Press, 1953, P. VXXII, VXXII.
- (١٠) Popper, Unended Quest, Fontana, 1976, p. 41.

كين سارو- ويوا
ت / هازم سالم

«الذكرات الأخيرة لشاعر مناضل»

«إن السجن الحقيقي ليس هو صكة المفتاح... إنه تلك
الأكاذيب التي تم صبها في أذاننا كقرع الطبول طوال جيل.....»

على حين غرة أُرغمعت سيارتي على التوقف. رفعت رأسي في دهشة. وكان قبالي رجل أمن مسكح يشير إلى السيارة
بالانحراف إلى جانب الطريق والتوقف. كانت بنقيته مصوية إلى راس سائتي... ثم، على حين غرة أيضا، كان هناك عدد
كبير من رجال الأمن ذوي الملابس المدنية قد توجهوا إلى الباب الخلفي للسيارة... وفي حركة واحدة قاموا بفتحها،
وأمروني أن أهبط... رفضت أن أفعل ما أمرت به، فإذا بلهجتهم تتغير لتصبح أخشن وأكثر فظاظة، ولكني، بقيت على
صلايتي وعنادي...

ثم كان أن أمر أحد الضباط المرموقين (وهو ممن أعرفهم جيدا) أمر اثنين من رجاله أن ينفخوا إلى الكرسي الامامي
الخالي في السيارة... فاطعاه وفعلا ذلك... ثم أمر سائتي أن يستدير دورة كاملة وأن يعود عكس اتجاه حركة المرور في
الطريق... وماكان من السائق إلا أن اطاعه...

ها شش :

• كين سارو - ويوا، كاتب تيجيري تم اعتقاله في يونيو ١٩٩٣. أطلق سراحه ثم أعيد اعتقاله عدة مرات...

• «سُنق سارو - ويوا» في مدينة بيرت هاركورت بنيجيريا في العاشر من نوفمبر ١٩٩٥
النص ملغى حسب المصدر من كتاب:

1995: A month and a day, A detention diary.
by: Ken Suro - Wiwa, Penguin books, England, 1995

١٩٩٥: شهر ويوم، مذكرات اعتقال...

بالت: كين سارو - ويوا، بدجورين بوكس، إنجلترا، ١٩٩٥

فى مناسبات سابقة عندما اعتقلت كنت أنخرط فى مفاوضات ساخرة مع بعض موظفى الأمن صفار السن... ولكن هذه المرة كان الأمر مختلفاً، إذ أحسست بأن المسائل قد أصبحت أكثر حرية وخطورة لم يكن هناك الكثير إذن مما يمكن المزاح أو التندر بشأنه.

كانت ثمة ربيع مشنومة تهب عبر المبنى، ذاك الذى ذات مرة كان مكاناً جميلاً مساطاً بالمروج المكسوة بالعشب الأخضر... ولكنه الآن اختلف كثيراً، وأصبح على وجه اليقين مكاناً قذراً وحقيقاً.

فى لحظات قصيرة، كان الضابط الذى صعد إلى المابقى العلوى يقفل عائدًا ويروح قطعة من البرق فى يده أمرت بالدخول إلى المقعد الخلفى لإحدى السيارات المنتظرة، وجلست هناك وسط اثنين من رجال الأمن المتجهمين، الذين تكتسى ملابسهم بالخشونة والفظافة الفجة، فلا يعرفون الإبتسام بالمرة.

قادتنا السيارة خارج مبنى خدمة أمن الدولة، وخلال عشر دقائق كنا عند محطة شرطة مركزية، وهو مكان لم يكن على الإطلاق غير مألوف بالنسبة لى، لقد كان هذا المبنى فى السابق هو المركز الحوكمى لقوات البوليس النيجيرى، ولكن عندما اكتمل تشييد مباني المكتب الجديد لهذه القوات، تم تحويله إلى مايسمى بـ "مكتب الدولة للتحقيقات والمخابرات"، وبالقطة كان مثله مثل باقى المباني الحكومية التى تعتبر ممتلكات عامة فى نيجيريا، على حالة بالغة من الفوضى وعدم الاعتناء، تم اقتيادى عبر مهجع ما، كان يُستخدم أيضًا مكتباً لبعض ضباط التحقيقات فى البوليس.. أمرت أن أجلس على

كانت خلفنا سيارة أخرى لاتزال، كنت أعرف أنها إحدى مركبات الأمن المشقة بعديد من رجال الأمن الآخرين... كان ذلك فى الحادى والعشرين من يونيو ١٩٩٢. وكنا عند مفترق طريق فى بورت هاركورت، وكان انحنام الطريق السريع مماثلًا لانحنام الطريق، الواصل بين المدينة وبلدة "أباجا" فى الشمال....

كانت هذه الدراما تحدث أمام جمهرة من المسافرين العابرين بجوازات انقائهم المؤقتة... أتصور أن معظمهم وقتها قد خمنوا أنه يتم إلقاء القبض على... ولكنى على أى حال عرفت أن هذا هو ما يحدث على وجه اليقين....

كان هذا هو الاعتقال الرابع لى خلال شهر ثلاثة. ولم يرد لى خيالى أى شك فى المكان الذى سننوجه إليه.... إنه مقر مخدمة أمن الدولة المسمى بـ SSS (State Security Service)، ذلك المكان الوحشى الرهيب، حيث تلك المكاتب العدوانية البشعة....

لقد كنت بالفعل (كما هو شائع فى نيجيريا كلها) زبوناً مستديماً ومعروفاً بالنسبة لهم هناك، فى ذلك المكان.... (هكذا كنت أحدث نفسى فى ضحكات خائفة لامبالية على طول الطريق)....

عندما وصلنا إلى ذلك المكان النائى المحفوف بالصوانط والأسوار من كل جانب، وجدنا حالة من التهيج والاضطراب من جراء النشاط الزائد وقتها داخل الـ SSS. كان ثمة عدد كبير من يصعدون السلالم جيئة وذهاباً، معظمهم رؤساء من قاموا بأصليادى وإلقاء القبض على... لم يكن من أحد يشغل نفسه بما كنت أفعله فى تلك اللحظة....



كين سارو، ويوا

على مقعد خشبي متهاك في مكتبها الجاور ذي الستائر... كم كان ذلك لطيفا منها، هذا ما فكرت به، ولكنها اختلعت مع اقوالى، وتكررت لليلينى... حشوته... اشعلته ثم سمجت منه بمقم... كانت راسى تدور حول المكان مثل طائر يمشرب بجناحيه...

عادت السيدة الصغيرة إلى المجرة، وطلبت منى أن اصحبها إلى المبني الرئيسى... وبينما كنا نعبير الفناء المفتوح، سمعت همسات باتنى سوف يتم امتقالى فى لاجوس العاصمة... لم يكن ذلك شيئا جديداً لا اتوقعه... كنت بالفعل قد بدأت فى تجهيز نفسى كذلك بشكل تلقائى، لقد كان ذلك الوقت فقط هو اللحظة التى خطر لى فيها أننى لم أتناول أى وجبة من الطعام طوال اليوم كله...

صعدت الدرجات القذرة الممتعة للمبنى الرئيسى إلى الطابق الأول... تركت قبالة ضابط بوليس آخر يرتدى معطفاً من القطن... عرض على مقعد بعيد عن منضدة عمله.. جلست هناك بينما كان ثمة قدر لابس به من ضباط البوليس الآخرين يجوبون المكان جيئة وذهابا... كانوا يهيمسون بشكل تامرى إلى رئيسهم الأعلى... وكان هو بدوره يهيمس بأوامره إليهم... كنت أراقبهم بنظرة بها قدر من التسلى بما يحدث... لم أعرف بالقطع مالى كانوا يخططون له على وجه التحديد وإن كنت أشك فى أن تخطيطاتهم تلك يمكن أن تحمل شيئاً ما مسليا أو لطيفا بالنسبة لى،

بعد ما قد بدا لى أنه انتظار طويل حتى السام، أخبرنى ضابط البوليس بأنه كانت هناك اضطرابات اثارته جماعة الأوجونى يوم الانتخابات، أخبرته أن هذه

مقعد خشبى... جلست هناك اعض على غليوبنى بينما كان أحد ضباط التحقيق يأخذ أقوال أحد للمتهمين... كان يحقّق فى بارتيا ب شيد، كان يبدو منهكشا للغاية كان شهلبا قد باغته... خُصّت اننى قد صررت محط اعتمام الانباء بصورة متزايدة مؤخراً، كما يحدث عادة لأولئك الذين يصادفهم حظ عاثر مثلى، والذين يعتبرون عناوين للانباء أكثر من كونهم كائنات حية من لحم ودم.

لايد أن رؤيته لى فى هذه الحالة قد سببت لصديقى هذا قدراً كبيراً من المفاجأة والدمشة... كنت اتفهم سبب استنارته، ولذلك ابتسمت له.

بعد حوالى خمس عشرة دقيقة، دُفعت استمارة خالية فى وجهى، وُطلب منى أن اكتب اقوالى حول نشاطاتى فى يوم الانتخابات العامة فى الثانى عشر من يونيو ١٩٩٣.

كانت جماعة الأوجونى، تمت قيادة «حركة البقاء لشعب الأوجونى» The Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP)، قصد قاطعت الانتخابات... طالبت بشكل روتينى ودون ميالة أن يُسمح لى برؤية الحامى الخاص بى قبل أن أكرم نفسى بما فى تلك الاستمارة.. ولكن الطلب كما توقعت، قول بالرفض.

لم أعقب بشئ! واستالت قللى ونُوتت الأقوال المطلوبة منى، عارفا وأنا على تمام المعرفة بأنها لن تُستخدم أبداً، وقعت باسمى فى تجع واضح.

كانت امرأة جميلة وصغيرة تعمل ضابط بوليس رفيع الرتبة، قد جاءت سريريا لتفحص الأقوال التى دوتتها... قرأتها، بدا أنها كانت راضية، ثم عرضت على مكاناً

سحيت... رقص الدخان فى هواء الغرفة... عاليا عاليا
باتجاه السقف...

قلت: إننى لم أتناول أى طعام طوال اليوم.

سحب الضابط ثمرة من جوار الكولا من فوق أحد
الرفوف... وشطرها إلى نصفين، وعرض على أحدهما...
تمنعت... عضّ على اللصاف الخاص به من الثمرة... بدأ
يمضغ ويطن مافى فمه... نلخت المزيد من الدخان فى
الهواء... كانت معدنى تصخب وتهذر كالبحيم...

قلت: إننى أحتاج أن أكل شيئاً...

أجاب: إننا نجري الترتيبات كي نحضر لك طعامك.

وقف... وتمشى رويداً خارج الغرفة... كان معطفه
الهنهاف يتهدأ خلفه فوق الأرضية القذرة... وتكررت
لأفكارى... هاأنا أرى نباتات النظم تنتشر على الأرض
مثل نمر يجوس خلسة فى البرارى باحثاً عن فريسة...

أن تكون تحت رحمة المهرجين والسفلة فتلك هى
المهانة بعينها... وأن تجد أجهزة سلطة الدولة تفتذك
إلى مجرد ثرات من تراب، فذلك هو الإيلام الحقيقى...

كان مساعد مندوب البوابيس قد وصل، وأشار إلى
أن أتبعه... مررنا عبر الممر الممتع وصعدنا السلام
الذرة نحو الطابق الأرضى... كانت هناك عربة مجهزة
فى الانتظار... كان على أن أكون أكثر تأنياً معها... كانت
عبارة عن عربة مسافرين طراز بيجر كى... وبينما
صعدت إلى تلك للعربة كان هناك رجل مهذب فى حلة
أنيقة يأمرنى أن أطفي غليونى الذى لم يكن مشتغلاً
وقتها؛ سريعاً وضعته فى جيبي... كان رجل بوليس آخر

الأمر هو مجرد أخبار بالنسبة لى، إذ إننى وقتها كنت
فى لاجوس العاصمة على بعد ألف كيلو متر عن المكان،
إن لم أكن بأى حال من الأحوال بالقرب من منطقة
الاجوسنى فى ذلك اليوم موضع التساؤل. ولكن ذلك لم
يكن بالقطع مبهراً أو مرضياً بالنسبة لى.. أخبرنى بأننى
صرت رهن الاعتقال فشكرته على هذه المعلومة... كان
صمت طويل قد أعقب ذلك، بينما كنت أحاول أن أمضم
هذا اللعنف. نظرت حول الغرفة، كانت واسعة وكبيرة
بدرجة تكفى لطاولاة كتابة ضخمة وطاقم كامل من اللقاع
ذات الوسائد الممشوة، إضافة إلى اثنين أو ثلاثة من
دواليب الملفات.

كان الرجل الجالس إلى المكتب، كما لاحظت،
شفصاً نحيلاً وكانت له ملامح معقوفة وغير مريحة.
ولذا لم يبد بالمرأة أنه يمكن الاستفادة بأى شيء منه، وفى
الوقت نفسه كانت له لحية شعثاء. حاولت أن أتحدث
إليه من قبيل إزجاء الوقت:

- أعتقد أنكم سترسلوننى إلى لاجوس..

- من أخبرك؟

- طائر

- ماذا؟

- الريح...

- إننى لن أرسلك إلى لاجوس..

- كاذب!!

أردت أن أضربه على شفتيه الكاذبتين!!... وفى تلك
اللحظة تناوت غليونى... أشعلت عوداً من الكبريت... ثم

يرتدى قفطاناً وسروالاً من ملايس قبيلة اليوروبا قد استحوذ على عيدان الكبريت التي فى جيبى... وقتها كانت معدتى تهتر وتهزج...

كانت العرية تحصل عدداً من صفائح البترول البلاستيكية، إذ كان هناك نقص عام فى البترول فى البلاد كلها فى ذلك الوقت.. وإذا كانت العرية كلها تعيق برائحة البترول... أحسست وقتها بأننى قد تحولت إلى شبح أو روح شريرة... استجمعت نفسى فى شجاعة. إننى لم أسافر إلى لاجوس على الطريق البرى منذ عشرين عاماً أو يزيد... كان ثمانية من رجال البوليس المسلحين قد سعدوا ورائى إلى العرية...

فى المقعد الامامى كان الرجل ذو الحلة الأنيقة. وكان هناك رجل آخر استرضيت أنه رجل بوليس رفيع المستوى... فى دقائق قليلة كنا نعبر حاجزاً من الغاز المسيل للمعوى بينما كنا نسلك طريقنا خارج ذلك المكان....

كان الرجل ذو الحلة الأنيقة قد جعلنى على قدر من الارتياح عندما قال:

- سيد سارو. ويرا، لقد عرفتك بسبب سمعتك وصيتك الذائع... لقد قرأت كثيراً من مقالاتك الصحفية... ولكن علاوة على ذلك، فإن زوجتى وزوجتك كانتا معاً مسوياً فى كلية إيماجيرو فى (بينين) خلال السبعينات! - فقلت متسانلاً:

- حقاً؟ ... (تسامت)...

أليس هو عالم صغير بالفعل؟

و... ما هو اسمك؟

- لانتلق على ذلك...

- إلى أين نحن ذاهبون؟

- لانتلق... عندما نقتل فسوف تعرف...

- لماذا علينا أن نسير فى هذا الليل؟

هل أنا آمن؟

- لانتلق... على الأقل أنت تعرف أنك فى أيدي

البوليس... إذن فانت فى أمان...

.....

(تحدثت إلى نفسى)... أى راحة... أيدي البوليس توفر الأمان والحماية... والبوليس النيجيرى؟! ليس هؤلاء هم اللذين أطلقوا النار على الناس وقتلوه عند نقاط العبور... ليست زنازين اعتقالهم هى التى تسبب الموت المبرر والمتنظم للمساكين...؟

كانت آلاف مؤلفة من الأفكار المقلقة وبغير المريحة تمير عقلتى فى ذلك الوقت... كان الجميع فى هذه العرية قد ذهبوا فى نوم عميق إلا أنا؛ فكرت وقتها فى فترة شبابى وكيف كان ممكناً أن يتم وقتها إغوائى فى تلك الأيام الخوالى كى أقفز خارج العرية وأستولى على بنقوية أحد الحراس النائمين وأطلق النار لأفسح طريقى إلى الأمان أو المغامرة أو حتى إلى الموت... ولكن عقلتى ذهب إلى التفكير فى قضية شعب الأيجونى، ومدى الكره والعناء الذى أجبروا على أن يجتمعه طوال قرن كامل... لقد كنت مصراً إصراراً صارماً على أن أكرس عمري من أجل تخفيف معاناتهم تلك... إنهم لم يكونوا معتادين على النشاط السياسى وعلى المخاطر التى

يورثها... لقد كانوا يسجلون نياماً في طريقهم نحو
الانتراس والانقراض والتلاشي... إنهم لا يعرفون ما فعله
ويفعله بهم الاستعمار الداخلي... هل كان من الممكن أن
يقفوا صامدين في ذلك الصراع القاسي والشديد الذي
يراجههم؟

كان النهار قد بدأ يبرز... من جهة الشرق كانت
أحزمة الفسوة تتساقب في ومضات طازجة... كانت
الأضواء الكهربائية للمنازل في مدينة بيتين تبدو للعيان
في ومضات سريعة.

كنت أقود مضطرباً إلى الماضي في الجامعة...
تذكرت تلك الحيازة التي كان من الممكن أن اتوق لأن
أعيشها... حياة رجل أكاديمي... إنني لم أتكل فقط عن
مستقبلي الأكاديمي، بل عن أشياء أخرى كثيرة...

هائنا أنظر الآن باتجاه خمس وعشرين سنة مضت...
يذات أشهر باتني قد فشلت أيضاً في إنهاء عمودية شعب
الأرجونى... إن حالتهم قد تحسنت بعقل هامشي
محدود، ولكن المستقبل يبدو أجرد وكئيبي بالنسبة لهم،
إلا إذا تم فعل شيء ما على وجه السرعة...

وصلنا إلى لاجوس حوالى العاشرة والنصف
صباحاً وكنا قد قطعنا في السفر ما يربو على اثنتي
عشرة ساعة... كنا نسير عبر منطقة (الاجبون) سيئة
السمعة باتجاه مكاتب التحقيقات الفيدرالية ومكتب
المخابرات... ولسبب اعتبار ما قد يمكن استنباطه. وإن
لم يكن هذا مطلوباً بحد ذاته - كنت قادراً على استدعاء
الأنسة جوى نيوثيت، وهي محامية شابة من الأرجونى...
وصلت جوى سريعاً بطبق من الأرز وججاج وبيرة وماء

مطبخ... لقد جشمت نفسها عناه إن تحضر أفضل
الأشياء... كم كان ذلك لطيفاً منها... إنها ابنة أول
الحامين من الأرجونى، الذى أصبح فيما بعد عضواً
برلمانياً في الجمهورية الثانية... لقد كانت في طريقها
إلى أن تأسس لنفسها مستقبلاً ناجحاً بوصفها محامية
في لاجوس... إن على أن اعترف بأنه إذا ما كان لي
الاختيار بأنه ما بينها هي ومابين الوجبة التي قدمتها،
فإنني كنت سأفضلها هي نفسها إذا كانت متاحة بالقدر
نفسه... لعل ذلك كان هو السبب في أنني لم أكل كثيراً،
قياساً إلى أنني بقيت طوال ثمان وأربعين ساعة دون
طعام...

إن قلبي حول الأرجونى قد أصبح مسألة إيمان
واعتقاد بالنسبة لي... لقد داخلني هذا القلق منذ
المرحلة الابتدائية... ثم نما وتغذى في أثناء الدراسة
الثانوية... ثم حدث أن تحقق مع الحرب الأهلية النيجيرية
في الفترة ما بين ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠. وخلال ذلك الوقت
كُتبت سطوراً شعرية تقول:

إن لسيه شركة ضلع للبترول

هو لسيه الجحيم...

إننا نخبر دحت أضراره

والفتات الذى تحصل عليه

هو الذى يحافظ على الربا، والفساد

لذلك التجاهل الملعون

ولشركة ضلع الملعونة...

إن شركة وشلة المالية للبترول تصل بالإمانة إذا
ما وقف رجل أسود ومجتمع أسود، يمثلان الجرة لخوض

غمار التصدى في مراجعتها، ويظهران للعالم أن تلك الشركة هي مصدر تهديد بيئي لنيجيريا وليس لأوروبا أو أمريكا....

إن الأمر جد مختلف فقد صار معروهاً تماماً أن بشره مافي أنف شخص بعينه، أكثر إيلاماً لهذا للبشرى للوجرح من زلزال أرمى يحدث على بعد آلاف الأميال ويقتل آلاف البشر... فالأمر هنا يخصه هو...

إننى أميل إلى للتفكير بهذه الطريقة عندما أبحث عن السبب الذى يجعل بيئة الأوجرنى ذات أهمية أكبر عندى من تلك الأهمية التى لشركة شل والتى تحتجب خلف مكاتبتها المزخرفة الأنيقة على ضفاف نهر «التايمس» فى إنجلتر... إننى لا أستطيع أن أسمع تلك الشركة أن تعتمد بنفسها بدون حد عندما تصير رفاهيتها تبصق الموت على أطفال الأوجرنى ومواطنيهم...

إنها عقيدتى أن الأدب فى ظل موقف حساس وهرج، كما هو الحال فى نيجيريا، لايمكن فصله أو إبعاده، أو إحداث حالة طلاق بينه وبين السياسة

إن الأدب فى الحقيقة لايد من أن يخفم المجتمع بأن يصعد نفسه باتجاه السياسة عن طريق التدخل والتدخل والقماهى والتمثل... إن على الكُتّاب ألا يكونوا مجرد كُتّاب للتسلية، يتحركون فى المساحات الضيقة المسموح بها، بل عليهم أن يقدموا نظرة نقدية إلى المجتمع... إن خبرتى كانت دائماً تجد أن الحكومات الأفريقية تستطيع تجاهل الكُتّاب وتأخذ فسختها من حقيقة أن القليلين فقط هم الذين يستطيعون القراءة والكتابة.... لذلك، فعلى الكُتّاب أن يكون هو «الإنسان المتحرط L'homme engagé، أى أن يكون هو تلك

الثقاف ذا المواقف والأفعال... إن عليه أن يأخذ دوره فى تنظيم صفوف الجماهير، وعليه أن يؤسس صلة مباشرة مع الناس، وأن يستعيد للادب الأفريقى قوته بدلاً من أن يظل حبيس الخطابة اللسانية ورمانات اللثة... إننا نكتب بشكل أفضل من خلال تلك الأشياء التى نخشعها بصورة مباشرة، إننا نكتب أفضل من ذلك الذى نسمعه، وأفضل من ذلك الذى نتخيله....

لعل ذلك أن يكون هو السبب المحتمل لكون أفضل الكُتّاب النيجيريين قد زجوا بأنفسهم بشكل فاعل فى السياسة... لعل وول سوينكا، ذلك الكاتب النيجيرى الصائز على جائزة نوبل للادب أن يكون هو المثال الواضح لهذا... وكذلك نجد أن الكاتب الهادئ والسكان والحكيم تلتصقوا انشيطى قد أرغم على أن يعمل فى إطار أحد الأحزاب السياسية من أجل أن يحصل على الدعم والمساندة لدعوته لكل النيجيريين للاهتمام إلى القيم المتحضرة....

وفى حالة حرجة وحساسة مثل الحالة النيجيرية، سيكون من الشفاعة والعبث أن نجلس بشكل سلبي مجرد، نراقب، ونرصد هؤلاء المرتزقة المجرمين لترويع الخصوم والقضاء عليهم، أو أولئك الذين يستخدمون اذرة لإطالة يد السلطة، وهم يسوقون الأمة إلى الوراء وينزعون إنسانية البشر فيها....

إن كثيرا من تلك الأفكار كانت تدور فى عقلى بينما كنت أنتظر فى رزانة الاعتقال لدى البوليس النيجيرى....

كان إدوارد كويانى أحد القادة المعينين من قبل الحكومة لدى الأوجرنى، قد جاء ليترانى مع زوجته، تلك

اشترى درائي الخاص، بل وإن أطعم حراسي... ثم على
أن أمل بعد كل هذا فيما هو الأفضل!!

كنت أتساءل دائماً: كيف يمكن أن يكون سهلاً لأحد
هؤلاء الحراس أن يخطو إلى داخل الغرفة التي أنا بها،
وأن يطلق النار على رأسي فيكون ذلك هو كل شيء...
لقد كان مؤكداً أنهم سينشرون مثل هذا الحادث على
أنني كنت أحاول الهرب عندما تم إطلاق النار عليّ...

هاأنا أسحب عقلي إلى الوراء مرة أخرى لأفكر في
مجتمع الأوجوني، حيث لم يكن للسجون وجود عندهم...
كان للمجرمون أو الأشرار إما أن يُقتلوا... أو يُعزبوا... أو
يُرسلوا إلى المنفى... أو كان يُطلب منهم أن يجلسوا
قسماً... وبالتالي فعندما قدم المستعمرون فكرة السجن
باعتباره مكاناً للإصلاح يضمن فيه الأشرار وقتاً معيناً،
كانت الفكرة برمتها غريبة وغير مألوفة بالنسبة لهم، وإذا
لم تستقر بشكل جيد داخل البيئة النفسية للأوجوني...
لقد كان المسجون دائماً مكاناً يتم تجنبه... لقد كان
للصوص والقتلة مروجين مأمّ هناك... وإذا ما كنت
هناك معهم فإنك لابد من أن تكون منبوذاً ومطروداً مثلهم.

منذ أن تم تشويه سمعتنا - نحن شعب الأوجوني -
باعتبارنا شعباً لا يستطيع أن يثمد أو يفتح، لم يكن من
أحد قد أوقف أمام ضميري... كانت حقيقة أن شخصاً
برئاً يمكن أن يورع في السجن، غير واردة بآخرة في
تفكيرنا أو تصوراتنا...

الجميلة الرقيقة «روز»... نظرت إلى إدوارد عبر الزنزانة
التي كنت محتجزاً بها ببعض الرضى... وعندما فتح فمه
ليتكلم، كان ذلك ليذكرني بانني قلت ذات مرة في أحد
اجتماعات إحدى لجان التسيير بأن الثورة سوف يكون
لها ضحايا لا محالة، كان الغرض والإيحاء من هذه
الإشارة هو تنكيّرني بانني أحد هؤلاء الضحايا... لتصوير
أنني لم أمانع أو أعترض على ذلك.. ولكنه عندما بدأ
يتحدث بشيء من النحيب والأسى عن مدم قدرته على
إيصالني إلى بلدته الأصلية «بونو» بسبب المخاوف من
الغوربات أو الاضطرابات التي يمكن أن يقوم بها شباب
تلك البلدة، أدركت وقتها أنه يحتاج إلى نقاش طويل معي
حول هذه النقطة...

لقد كنت هناك غير قادر على أن أخطو أي خطوة
خارج زنزانة اعتقالي، دون أن يكون درائي حارس مسلح
يتبعني... كنت غير واثق مما يمكن أن يجلبه لي اليوم
التالي، ففی ظل مثل ذلك القانون الوحشي كان طيف
الموت يحوم طوال الوقت حول منقي...

كان على إذن أن أشعر بالشفقة على رجل له حربة
فعل أي شيء، إلا أن يواجه غضب شباب بسيط، كانوا
يعتقدون أنه قد ارتهن مستقبله بالفعل وإلى الأبد... لذلك
لقد أملت لسانني عليه كثيراً وإن لم يكن ذلك لطيفاً أو
مسلماً... لم يكن من شيء لطيف أو باعث على التسليم
في هذا الاعتقال الذي كان عليّ فيه أن أطعم نفسي وإن



السجن الحقيقي

إنه ليس السقف الراشح الذى ينز...

ولا هو تلك البعوضات التى تغنى...

وليس هو الكآبة والانتقاض

حيث تتكرى الرزلة...

إن السجن ليس هو حكمة المفتاح

حين يفلق عليك حارس العنبر الباب...

إنه ليس الجرايات أو حصص الطعام المتأخرة

التي يطمئنها لك

والتي لاتصلح لإنسان أو بهيمة....

ولا هو فراغ النهار

الذى يرتشق فى ظلام الليل...

إنه ليس ذلك....

إنه ليس ذلك....

إنه ليس ذلك....

إنه تلك الأكاذيب التى تم صيها

فى أذاننا كقرع الطبول طوال جيل...

إنه العميل الأمنى الذى يجرى

فى سعار مصحوب بنزوع إلى القتل

ينفذ أوامر كارثية فاجعة

يصدرها قساة القلوب

لقاء وجهه رديئة قدره

كل يوم...

إن المجلة الملكية

قد كتبت فى كتابها

عن تلك المعويات

التي تعرف أنها دون وجه حق....

إن التداوى والمعجز الأخلاقى

وكذا الحق والنقص العقلى

تمنع كلها للدكتاتورية

شرعيتها الزائفة والمنحولة...

إن الجبن والخوف يتقنع بالطاعة

يمكن ويتريص ويندس

فى أرواحنا التى تم تسويدها....

إنه الخوف يربط سراويلنا

حتى أننا لاتجرؤ أن نفلسها من بولنا...

إنه ذلك....

إنه ذلك....

إنه ذلك....

إنه ذلك يااصبقاتى..

الذى يحول عالمنا الحر

إلى سجن مفزع ورهيب...



اغنية السجن

بق الفراش، والبراغيث، والحشرات

عواء مخبول للظنون

هاهو الليل المالك

يندس بفجاجة وقسوة

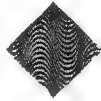
يحطم الكابوس الذى أحلم به

والآن.... هاأنذا يقظ تمامًا

تستعيدنى ذكريات هذا المكان الموحش

الذى يشاركنى فيه

نزلاء غير مألوفين....



قصائد

١ - نار الرعاة:

أوقدوا النارَ
يا رعاة، سويدُ الليلِ تلجُ
ووحشةً لا مرايا
العشبِ تحمي ثمانينا
لا اليامُ

ودقُ النومِ
لم يعد مثقلاً كانَ
وبيعاً، هل القصائدُ
دملاً هل دمُ الورديِّ

قشره؟

ام رخام؟

تلك نارُ الرعاةِ
اي نبيذٍ مزجَ العشبُ
بالاصى؟ اي ربيعٍ
حملت خوذهم إلى؟ جسرُ
الرومِ تذكى كوردةً
تتلوى:
لا المصابيحُ،
: لا اللدى،
لا الكلام..

٢ . هل اسماء لك الشجر؟

انت اوغلتَ فمر الشجرُ
ام توشكتَ فمر الرماذُ؟
قلتَ للرعي:
لا تذُرْ
عشبهُ واقمعَ للحُرَّ
والعصافيرَ، والعبادُ

هل اساء لك الشجر؟

هل اسامت لك

البلاء؟

٣ . المغنى

اين المغنى؟

ذا دم نائح في قبر العود،

وايامنا:

حجارة موحشة

تحترق

اين مغنيا؟ لداماتنا

دامية والريح قد شردت

عشب الانهار:

ليس من زهرة،

لا ظله فيم الروح، لطير الانق

.....

.....

اين انتهينا يا غبار الطرق؟

مغامرة



ما تزال تصيا لذة اكتشافاتها الأولى في مستقر هجرتها الجديد. قدمت إلى تونس في أواخر ديسمبر، ثروة الشتاء. شتاء تونس غنيث متقلب الأطوار. قليلاً ما يلاطف ويمتلئ. كثيراً ما يشتد ويقسو. تعوى رياحه الباردة في الليالي الطويلة عواءً مرحشاً، يختلط بعواء الكلاب السائبة الباحثة عن مأوى في ليل مكظهر قاس. يفترق سمعها وروحها ذلك العواء وهي في نومها القلق المتقطع في شقتها المرتفعة بالطابق الثامن. ينهمر المطر الغزير ساعات بل أياماً في بعض الأحيان. ما أسرع ما تتشكل في الشوارع برك ويميرات من مختلف الحجم والأشكال والألوان، يخوض فيها المارة نون أكثرات. تطلخ وجوههم ببهجة الحياة. يسمونه الخيث النافع. على مشارف القرن الحادي والعشرين مازال الخيث النافع يتحكم في المفردات الزراعية. تتناوب التقلبات الطقسية في سرعة يذهل المرء عن الاستعداد البدني والنفسي لمواجهة. الزمن كفيل بكل شيء. تتعلم كيف تتصلها أولاً، ثم كيف تنس إليها، وتستلطفها أخيراً. كذلك تالف تقلبات الطقس لدى التونسيين أنفسهم. يرى أحدهم اليوم شمساً مشرقة دافئة، وغداً سحابة داكنة منيرة. لا يمكن التكون مسبقاً بهذا أو ذاك.

حلت بتونس في شتاء أبيض لن تبته الوانها في ذاكرتها مهما تقادم عليها العهد. بعد أيام قليلة من مجيئها ينهمر وابل من الرقائق الثلجية. يظل ينهمر قرابة يومين. تمنح الرقائق الشوارع، والمنطقة العشوائية حول عمارتها، وأسقف المنازل،

• نكتراه من جامعة إنديانا، الولايات المتحدة - استاذة الفن والترجمة من الإنكليزية إلى العربية في المعهد العالي للصحافة، الرباط.
المشهورات - سيزيف يتحرك (فلس).

وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي - - لندراما التجريبية في مصر (١٩٦٠ - ١٩٧٠) والتأثير العربي عليها.
التيلازيون والتلفزيون على التلفاز (ترجمة) - نظريات السرد الحديثة (ترجمة). يظهر قريباً - أكثر من مشرين بحثاً وترجمة منشورة في مجلات عربية مختلفة.

بباضاً دافئاً بهيجاً. تبعته في نفسها حياة جديدة. يوقد بياض الثلج حريقاً في شرايينها. تكاد تتلجج بعد سنتين مجافون في برزان. مدينة (ب) في الولايات المتحدة. هناك رأت الثلج أول مرة. عشقته منذ راته. عشقته في كل أطواره. حين يلين ويلطف. حين يشتد ويعنف. تسير في غابة الجامعة. تسير كاشفة رأسها لرقائق الثلج المنهمرة. يبتل شعرها وجهها وملابسها. هي سعيدة بذلك. تنفض دفاً بحياة. هل تنسى كيف خدعها وأوقع بها ذات مرة لم تكن قد اكتشفت بعد حيله ومخادعاته. يجعله البرد طبقة لمساء لا تكد ترى على الأرض. تخطو خطواتها الأولى في الساحة التي تحضن نافورة الجامعة. تجد نفسها مستلقية على ظهرها. تنهض متثاقلة. تتحسس جسدها ورأسها. دوار خفيف. تتمالك نفسها. تواصل سيرها. لا ينتزعك ذلك الحدث عشق الثلج من نفسها. تلال من ثلج من مرج فسيح يطوق مجتمعهم السكني الجامعي. تخوض سعيدة في تلال الثلج وهي تعود من الجامعة إلى شقتها. يرتدى صغيرها قفازات واقية. وأغطية رأس سمكة. في المروج الفسيحة يصنعان. مع الأطفال الآخرين. رجل الثلج. يتقاذفون كرات الثلج. يحاولون قطعة (كارتون) إلى زلافة بدائية تحضر بهم سريعاً من أعلى الدرج إلى قاعه. يعودان إلى الشقة. تشتمل خدونهما بصرة الصياة للندفة. عشقت الثلج حتى في عاصفته الهرواء ذات عام. يحيط مجتمعهم السكني بجدار من الجليد الصلب القاسي. يمكن ثلاث أيام في شقتها. لا يغانرونها. يرتجفون بردها. يطعمون بقايا ما أعدوه لأيام اعتيادية لا لعاصفة هوجاء كهذه. عشقته في عنفه ذاك. كيف تنسى لك في يوم ما؟ قيل لها في ترنس إن العاصمة لم تشهد شتاءً أبهى منذ ما يقارب الخمسين عاماً ويؤلف خيالها للجامع بين حاضرها وماضيها القريب.

بها ترق إلى اكتشاف الموهن الجديد. ما أسرع ما تجد نفسها في شارع بورقيبة شريان العاصمة. يدعه الترنسيون شانزليزيه تونس. الشانزليزيه الآخر أوسع وأخف. هي تجد في هذا الشانزليزيه حياة انبثا وهجة أقرب إلى نفسها. شانزليزيه تونس شارع قصير متوسط الاتساع. تلتقي إحدى نهايتيه بشارع محمد الخامس الأحدث عهداً. عند تلك النهاية ينتصب تمثال بورقيبة فارساً. ينكرها ذلك التمثال. كلما راته. يتمثال أحد الملوك في عاصمة برزان. في لحظات أصبح ذلك التمثال مهيماً متتأراً. كان ذلك يوم أولى الثورات في مسلسل دموي. يقال. والعمدة على الفائز. إنه جرى البحث عن تصميم ذلك التمثال فوجد في إيطاليا. أعيد صبه. سينتصب حيث كان التمثال القديم تماماً. يلير ولا يتغير. السؤال الصائر: لماذا كان ذاك؟ لماذا يكون هذا؟ قد يكون في ذلك استطراد. لا يمكن للمرء أن يحد من تدفق الذكريات. عند النهاية الأخرى من الشارع باب (بحر). باب أثري. وراء السوق الشعبي الطويل المنتصب يئذى إلى القصب. المدينة القديمة. وما بين نهايتي للشارع المتقاربين عالم كبير يعمر بحياة لا تهدأ ولا تتوقف. وسط الشوارع ممر واسع ترتفع على جانبيه أشجار باسقة تتعانق غصونها وفروعها في الأعلى. تكون سقفاً من الخضرة يقي الساترين وهج الشمس ويحطر الشتاء. كم يطير لها السير في ذلك للمر مساء قبل حلول الظلام. تنهل رقة آلاف العصافير على الشجر. تطيل الوقوف عند أحد اكشاك الصبح. تعاد ذلك حتى ألها والفته. تنصنع المجلات وتتفنى منها ما يلائم اهتماماتها. تعاد الوقوف عند تمثال ابن خلدون. تحاول النفوذ إلى فكر عالم الاجتماع الأول. يستورد اليوم علم الاجتماع من الغرب. تكيف

مجتمعاتنا لتوافق النظريات المستوردة. هل الحضارة فعلاً ثورات؟ أئمة أمل في ثورة مقبلة؟ الحاضر البائس لا يبيح بذلك.

تفتننا المقاهي المتناثرة على وصيفى الشارع فى الهواء الطلق. جزء من الإرث الفرنسى المتبقى. يلقي ذلك ظله على الأسماء الفرنسية لبعض تلك المقاهي. موريان أفريقيا. تونس إنترناشيونال. كافيه دويلرى. لا تتوفر مقاهى الفضاء المفتوح فى عاصمة يوران. مرد ذلك إلى أسباب يطول شرحها وتعدادها. يمكن اختصارها فى أنها لا توافق واقع الحال هناك. نادراً ما صانفتها مقاهى الفضاء المفتوح فى الولايات المتحدة. التليل منها هناك محاولات لإحياء الإرث الأوروبى القديم فى تلك القارة التى تغير نفسها كل عام، بل كل يوم. يمنحها الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح لذة كبرى. نشوة الانطلاق من المحدود إلى اللا محدود. أمضت شطراً لا يستهان به من حياتها فى بقعة صغيرة من الأرض لانتجاوز. أحياناً، الأمتار القليلة. تكره الجدران وتهتم بالفضاء اللامحدود. هل هى رومانتيكية فى واقع لم يعد يعترف بالرومانتيكية لا تدرى. لكنها تدرى أنها ستظل تكره الجدران وتخشاها خشيتها الموت أو أكثر. تهوى الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح. تجد نفسها وسط الناس، قريبة منهم. يمنحها ذلك شعوراً بالفيطة والأمان. هى فى الوقت نفسه بعيدة عن الناس. ما أبعد المسافة بينها وبين الجالس إلى جوارها. يمنحها ذلك، أيضاً، شعوراً بالفيطة والأمان، ترغب فى القرب. حين تجلس فى المقاهى تتوازن الرغبة والخشية على نحر مريح، يهدئها ويلبى احتياجاتها.

يفتنها مقهى تونس إنترناشيونال على الرغم من أنه مغلق. لا يفتننا من المقهى جناحه الأكبر، حيث تتلاطم أمواج البشر داخلة خارجة. يكاد يلتصق الجالس بجاره. دخان اللفائف يهيم فوق رؤوس الجالسين، يرفع الدخان المقهى شتاءً مضطرباً فى فصول السنة أجمعها. ترتفع هناك الأصوات لينة ضاحكة، مصدرة ساخطة. لا يكاد الهالس يتبين كلام جلسيه. يفتننا من المقهى جناحه الأصغر ذو الجدران الزجاجية والسقف الزجاجى. ليست الجدران الزجاجية بجدران. هى تطلق الجالس بينها إلى الفضاء المفتوح. يفتننا ذلك التناقض، أن تكون داخل الجدران وخارجها فى الحين نفسه، تتبقي إلى الجلوس فى ذلك الجناح المزجج. قيل لها إن تونس إنترناشيونال ملتقى مثقفى تونس. لا تسعى إلى الملتفين. تلتصم المكان نفسه. فى هذا الزمان الكثر كل عريى مثقف كل مثقف شاعر عظيم أو روائى كبير.

صباح يوم شتائى مضمض. هى فى إحدى جولاتها بشارع يورفوية. تستبد بها رغبة جامحة فى الجلوس بالجناح المزجج. تتجه إلى المكان. تجد نفسها قرب المخزل. تردد فى الدخول. توأمل جولاتها، هى وحدها. خروجها وحيدة فى مثل هذه الجولات أمر مألوف فى حياتها. الجلوس فى المقاهى أمر مألوف أيضاً بعد زواجها. تستحضر الآن مندهشة أن جلوسها فى المقاهى كان يوماً صمبة زوجها أو أحد أبنيتها على الأقل. اتسعت حياتها بعد زواجها. امتدت أفاقها. زادت تجاربها فى الحياة. لم تشهدما تلك الأفاق منفردة. فى أسفارها الكثيرة كانت صمبة زوجها يوماً. لم تخض قط وحدها، غمار تجربة ما. خلعت العباءة بعد زواجها. تغير ملابسها. تغيرت شخصيتها. جالست الكثيرين والكثيرات صمبة زوجها. لم تخض قط، وحدها، غمار تجربة ما. تكتشف الآن أنها انتقلت من حماية والدها إلى حماية زوجها. تختلف حمايتان

اختلاف الليل من النهار. حماية والدها جبارة قاسية. لم تخض قط غمار تجربة ما، لا يطرئها ولا مع زميلة لها ولا حتى مع عائلتها. ما تزال تذكر تقرير والدها الغاضب. يصطحبها شقيقها الأكبر لمشاهدة فيلم. أول دار عرض افتتحت في مدينتها الصغيرة ببوران. افتتاح تلك الدار حدث فإن الكثيرين والكثيرات. حصاة صغيرة تلقى في ماء راك. يحترق والدها الغاضب شقيقها من معاودة ما حصل. لا يجرؤ شقيقها على المعاقبة. في عطة المدارس الصيفية تمضي ثلاثة شهور طويلة في البيت. لا تزيد ولا تزار. لا جليس غير للكتاب. لا صلة بالعالم الخارجي غير رسائل من صديقات وزميلات. لا تحظى بهذه الصلة إلا حين تقصد عاصمة بوران من أجل الدراسة. وحدها ووحشتها في ساحة المدرسة الفسيحة هناك. تخرج زميلاتها بعد ظهر الخميس للزمة والتبضع. تنزل هي وحدها في المدرسة. معها جليساها الدائم. كتابها. شروط والدها على المدرسة في ورقة كتبها ووقعها. ألا تسمح لها بالخروج إلا صحبة شقيقها أو والدها. عليها أن تعد الدقائق والساعات انتظاراً لعبوة من خرج. يرضها ذلك التمايز المفروض عليها. لا تعرف سبباً معقولاً يبرر ذلك. يتأجج في نفسها سخط وتحد لا يجرؤان على التحول إلى فعل. كل من حولها. وكل ما حولها يفرض عليها طاعة عمياء لامتناهية. تشهد السنون انتقالها إلى كلية بنات هي دون كليات أخرى.

تُخبر بين كلية البنات والانقطاع عن الدراسة. تفتخر أهون الشرين وتتضمن إلى كلية البنات. مع تقديمها في السن وزيادة سطحتها يتسع عالمها الخارجي قليلاً قليلاً. تنتزع لنفسها بعض الحريات الصغيرة. يشجعها على ذلك شقيقها الوحيد. تبجح لنفسها أكثر ما يبيع لها. لا يذهب بكم الظن بعيداً. الحريات التي تبيعها لنفسها حرق طبيعية تتمتع بها زميلاتها منذ زمن طويل. لكنها من عالم آخر مختلف. تغلق النقاب الأسود الكثيف. يفرض عليها النقاب في بداية سنتها الرابعة عشرة. يحول ذلك النقاب عالم صباها المشرق البهيج إلى ظلمة حالكة مطبقة. لا تفلح سنوات طويلة تقضت. بعد خلعها. في تخفيف سواد غلاف دخيلتها وهي في تلك السن الفتية. ما تزال تلك الحقبة من الزمن تلقى ظلالها السود على الموجودات من حولها. وإن كانت لا تقوى على طمس معالمها المشرقة والوانها البهيجة التي اكتشفتها بعد ليل طويل. تختزل الحريات الصغيرة التي تحظى بها في عاصمة بوران حين تعود إلى بلنتها في زيارة للآصرة. لا تجرؤ على دخول البلدة أو منزل الأسرة دون لغطاء الأسود الكثيف على وجهها. تكره تلك البلدة الصغيرة يوماً مبرر غير كونها موطن شقاتها. تفتخر بعد تخرجها أن تعمل في بلدة أصغر وأبعد. لا تريد العودة إلى موطن شقاتها. تعرف النقاب إلى دور السيمتا في عاصمة بوران. تنفتح أمامها آفاق رحبة من لفن الرفيع. أفلام ذاك الزمان تتعامل مع الأعماق الإنسانية. أفلام اليوم تتعامل مع الريح والخسارة. ترداد المكتبات. تطالع على المثير وتختار القليل. بذلك تسمح ميزانية محدودة تخضع لإرادة الآخرين. تنفتح أمامها آفاق من الفكر الإنساني الضعب. تفضي سعادة على حياتها. سماعتها الأكبر في حرية التنقل والاختيار. تصحبها في كل تلك الجولات. زميلة أو أكثر من زميلاتها. لا تدري أكان ذلك طلباً ألبهجة للصحة أم خوفاً من اقتحام العالم الخارجي منفردة دون حماية بعد أن خضعت للحماية دهرًا طويلاً. تطهها صورة من ماضيتها القريب. تبتسم مفرجة تنشر ولديها بطريقة مخالفة تماماً. أو على الأقل هذا ما تعتقده. حرية واسعة. احترام متبادل. مناقشة الدند للند. القرارات بالتداول والافتتاح. المكاشفة بكل ما يقع. الاستماع إلى الآراء بكل اهتمام. الاستعانة بالمفيد منها. أحاديث

المائدة. ألوان الاحاديث المطروقة. حب لامتياز يجعل منهما كل شيء في حياتها. تظن أنها بذلك تنحو منحى مخالفاً. تاتيتها من الماضي القريب كلمات ابنها الأكبر. إنها تفرض عليه حماية مفردة. تراها أخفقت؟ أم هي نورة الحياة الدائمة وقانونها الأبدي ألا يرضى الأبناء عن الآباء؟

يجرفها سيل ذكرياتها المتدفق إلى نهاية شارع بورقية ويعيدها قرب الجناح المزيج من المقهى. هي أكثر تصميماً على دخوله والجلوس فيه. تسير متمهلة حول الجناح. تطوف بجهاات الأربع. تطيل النظر إلى الجالسين والجالسات عليها تمر على فتاة تجلس هناك منفردة. تبحث عن مشجع يسهل عليها الدخول والجلوس منفردة. لفقت نظرها منذ جاءت المستقر الجديد جرأة الفتاة التونسية في المظهر والصركة والتعبير. أبهجها منظر فتاة وقفت عند صباغ الأحذية. وضعت إحدى قدميها على القاعدة الحديدية ليصبح هذاها. لم يلفت ذلك نظر أحد من المارين أو المارات. فكرت فيما يشبه هذا المنظر لو أنه كان في بوران. تبعت في ذاكرتها صورة من صور الستين العجاويين في بوران بعد عوبتها الأخيرة إليها. غامر ابنها الوطن سفيرين وعادا صبيبين. يصحب الولدان الصبيين في جولات في الوطن. وبن الحضارات العريقة. لعل الحضارات العريقة تعيد إلى الصبيين الشعور بالانتماء بغربة طويلة. حضارات تستطيع الصمود أمام التفوق الأمريكى ومطاولته. أنى لها أن تنسى. يتحلق الشباب حول سائحة يابانية وقفت عند تمثال أثرى ليلتقط لها زميلها صورة. لتبحث عن تونسية تجلس في الجناح المزيج بمفردها. هي حتماً واجدة. يلزمها سوء الحظ. هنا فتاتان. وهناك زوج وزوجته وطفلاهما. هذه مجموعة من الفتيات. وتلك حلقة من الفتيات. لا فتاة بمفردها لتستمد من وجودها قوة تعينها على دخول المكان والاقدام على تلك المغامرة. في بوران لا تجلس فتاة في مقهى بمفردها. تعذب الظنون مذاهب شتى. لا بد أن الفتاة تبحث ممن يصلحها هذا أو هناك. جلوس صديقتين في مقهى أمر ترفضه التقاليد في بوران. لا بد أن تصعد الصديقتان جناحاً مخصصاً للعائلات. ينبغى أن تكون الفتاة صحبة زوج أو قريب لتستطيع الجلوس حيث يجلس الرجال. لم يسبق لها أن جلست في مقهى بمفردها. في الولايات المتحدة. في كافيتيريا مكتبة الجامعة يجلس الطلاب والطالبات مع كوب قهوة أو وجبة طعام. يتخفون من عناء العمل المتواصل في المكتبة. كثيراً ما تهبط الكافيتيريا وحدها. حين يكون زوجها في مكان آخر. ناسراً ما جالست طالباً أو طالباً. حين فعلت ذلك اختارت جليستها من زملائها الأجانب. لا تجرؤ على مجالسة زميل عربي. حتى في كافيتيريا المكتبة. حيث يكثر الطلاب والطالبات في حوى الجامعة. تخشى الرجل العربي. لا تتق به. تتماشاه. بينهما جدران عالية من الإرث الاجتماعى. لا يرى العربي فيمن تجالسه غير الأئشى. جسد لا خير. لا فكر ولا شعور. كيف تامل للجلوس مع رجل عربي والشيطان حاضراً؟ تتجنب الجلوس منفردة مع طالب عربي. يتقدم بها العمر. تزداد سخطاً وتحدياً مع مرور الأيام. تريد اليوم أن تحقق مالم تحققة من قبل أن تجلس منفردة في الجناح المزيج. تريد أن تجالس. منفردة. رجلاً تعرفه. تفرض عليه احترامها زميلة وصديقة. ما بالها تتردد؟ ما بالها تبصت عن فتاة منفردة في المكان. لتتحمى برجوعها؟ تلمن ذلك الجبن في نفسها. لكنها لا تقوى على الدخول. تعاود سيرها نحو النهاية الأخرى لشارع بورقية. تعبر للشارع إلى الرصيف المقابل. تخشى هناك. لئلا يظن أن بها مسأ من جنون وهى ترى ذاهبة آتية. مرة بعد أخرى.

تعد نفسها للمغامرة الجديدة. لذكريات المغامرة الكبرى في حياتها. صممت، رغم كل الحدود والمعوقات، على أن تواصل تحديها حتى النفس الأخير من أجل قضية حياتها الكبرى. إن لا تتزوج إلا بعد حب ومعرفة حرة وأعية. تذهب إلى بلدة (م) الصغيرة النائية على كرم والم. لا تعرف أن نهايتها ذلك سيكون بداية تلك المغامرة الكبرى، تحكي لها زميلة، في مدرسة تلك البلدة، أخباراً عن زميلاتها في الكلية زمن الدراسة. تسمع نقلاً من أخباره. شاعر في ماضيه قصتا حب غير موافقتين. تقرا قصائده في مجموعة شعرية لشعراء من بلدة في أقصى جنوب بوران. تتلجج أحلامها الرومانتيكية. يلح عليها هاجس غريب لا تقوى على رده. أن تكتب إليه. تطيع الهاجس. تبدأ مكاتبة رجل غريب. تتحدى كثيراً من التقاليد والأعراف. لا تكتوث لما قد يظن بها من تكاتبه. وهو رجل من بوران المحافظة. لا تكتوث لما قد ينجم عن المغامرة من عواقب وخيمة. تعلم علم اليقين ما يحدث إذا انكشف أمر هذه المغامرة لوالدها. تطيع الهاجس. تكتب إليه رسالة تنقد قصائده في المجموعة. وتناقض بعض القضايا الأدبية خلال ذلك. تتعاقب الرسائل بينهما. لا تترى لماذا تكتب. تعرف حقيقة واحدة، لابد أن تكتب. لتصارع نفسها بتمحرك تصاحبه أوتار في نفسها الفتية اللعنتشة. يلها أسى متطلع. ترغب في أن يعرف فيها امرأة من نوع آخر. إنسانة مكتملة. لا يبيض الجسد منها إلا حين يهتز القلب ويستثار الفكر. تتعاقب الرسائل بينهما. تتعثر العلاقة. ينقطع عن المكاتبة. تغضب يائسة مجروحة. يفاد بوران لمواصلته دراسته العليا. تنتقل بعد زمن إلى عاصمة بوران تطعمها الأيام كيف تتناسى. أول علاقة برجل، وكانت سيئة المال. لا تقوى على أن تفرغ نفسها، كلياً، منه. يظل يستأثر بزواوة من نفسها. يلبي أن يتخلى عنها. تأتي هي أن تخليها منه. تمضي أيام وشهور وأعوام. حياة جديدة في العاصمة. تنتزع حريات صغيرة أخرى من والدها. مائزلف جسدما الشاب الملباة التقليدية. ذات يوم، وفي غلظة من الزمان، تهبط عليها رسالة. رسالة منه، لا من غيره. رسالة قصيرة تصل ما انقطع. تضطرب الأشياء. تتخلل موازين الأمور. يخلل توازنها الذي خلقته بشق النفس. تتخلل دوامة جديدة. مضاعف كثيرة تصارع بعضها. الغضب والألم والنشوة. تعتقد أنها لن ترد. يصارع عقلها قلبها. ينتصر قلبها بعد زمن يسير. إنه انتصار قل أن يحظى به قلبها أمام سلطان العقل الذي تمجده. ما أعنف صراع القلب والعقل في حياتها. تعادى الكتابة. تتعاقب الرسائل بينهما. يلتقيان في عاصمة بوران. بداية صيف لم يقس بعد قسوته المعروفة. صمم على أن تلقاه في كامل سموها واستقلالها. دونما قيد يكبلها. لا تتريد في أن تلعب للعبة. تخرج من البيت مثقلة بعبائتها. تلقاه دونما عباءة. يراها على حقيقتها كما تراه على حقيقته. تهيب واضطراب. تلك مغامرة حياتها الكبرى. تنجح أم تفلش في الخوف من أن تتكشف مغامرته لأسرتها، ولوالدها بالذات، أمر لا يخطر لها ببال. تلجج نشوة التطلع إلى اللقاء المخاوف. يلتقيان. يراها على حقيقتها. يكتشف تميزها واختلافها. يكتشف ذلك سريعاً. تتعاقب الرسائل بينهما، مبطنة ثم مصرحة كاشفة. تحمل عاصفة من عواصف بوران إلى العاصمة. تتعاقب اللقاءات بينهما. تخرج من البيت مثقلة بعبائتها. تلقاه حرة طليقة دونما قيد يكبلها. تلقاه في أماكن عامة. ذلك ما تسمح به قيمها الخاصة. قيم نفسها ولا تحيد عنها. كل لقاء هو عصاراة الأزمان وخلاصة الأمكنة. الشعر رايقهما الحاضر أبداً. تضربها العاصفة البورانية. تترنح. تتماسك. تفرغ في العلاقة يراه الحب سريعاً. تتعاقب اللقاءات بينهما. عاصفة أخرى عنيفة من عواصف بوران. تقتلعه من مكانه. أيام الرعب والألم. لقاءهما في ساحة العاصمة

الكبرى، في حماية دبابات العهد الجديد. يلتقيان لقاءهما الدائم. يجمعهما طريق واحد، يكتشفان مجاهله في رحلة الحياة. مفامرتها الكبرى.

يلأخذها، وهي تستحضر ذكريات مفامرتها، هلع يشل أطرافها. لو انكشفت مفامرتها لوالدها! قد يكون القتل الحقيقي، لا للجأزي، ما ينتظرها. لم يأخذها هلع وهي تنتظر لقاءً وتسترجع ذكريات لقاء. يثار صمتها القديم لنفسه. تكتسحها ثورة عارمة تجرف الخواف وتهزأ بالعقبات. حياة جديدة غنية. يغنيها أكثر وادان. تتشبث بالأسرة الصغيرة. يتسلط عليها هوس، تدعوه الآن هوس الأسرة. هي مع الأسرة في كل لحظة من لحظاتها. لا تسعد بالخروج منفردة. يصحبها يوماً زوجها وولداها. تكاد تهجر صديقاتها وزميلاتها. لا تبقى منهن إلا قلة قليلة. تسعد وهي مع زوجها ولطفها. تفتقد تلك السعادة مع الآخرين. يسعد زوجها بهذا اللعاق. حماية جديدة، ترتضيها وتحبها. تسمى إلهها. تستحضر حقيقة تدهشها. لم يكن لها جواز سفر مستقل. هي ملققة بجواز زوجها. قبل زمن قصير ظفرت بجواز سفرها المستقل. يدهشها أن الأمر ضايق زوجها قليلاً. لا تريد أن تظلم. هو يحترمها. تتمتع بحريات وحقوق لا تتوفر إلا لقلة من النساء في بوزان. تستطيع الظفر بما تريد بالمحاورة والمناقشة. يعترف يوماً بأنها جيد الحوار والنقاش. اعتراف من بين المديح والذم. لم تصارع نفسها بأنها مازال مسكونة بإرث الماضي. استكانة للحماية. خضوع للسيطرة. خوف من الاستقلالية ومواجهة المخاطر وتحدي المجهول. تندم من إقدامها على تلك التجربة الكبرى، تجربة حبها وزواجها. مازال تردد قبل الإقدام على أي امر. ما تزال تحسب ألف حساب قبل أن تخطو أية خطوة. ما تزال تتشبث برفقة تحميها من مخاطر تخشى أن تكون ترصصها. لم لا تصارع نفسها. لو شأت لكانت أكثر استقلالاً. لو شأت لكان في مقدورها أن تدخل الجناح المزجج، وتجلس فيه، يوماً حاجة إلى هذا الجهد الذي استهلك روحها قبل بنائها منذ ما يقرب من الساعة. لو شأت لفلعت ذلك يوماً حاجة إلى أن تفرض صراعاً عنيفاً مريعاً كهذا الصراع الذي تعانيه.

تسير وتسير. تحملها دهبها، أكثر من مرة، إلى الجناح المزجج. إرث الماضي أقوى منها. لا تجرئ على الدخول. تستسلم متعبة منهكة. تستوقف سيارة أجرة. تعود إلى شقتها. تلأس إلى حماية أخرى تورها لها الشقة الخالية. حماية يورفها الجو العائلي. الشقة مفتوحة الشبابيك والشرفات. تطل على نيا واسعة. ترقب الدنيا من بعيد، مصمية بالجو العائلي. تعد ما يتييسر من طعام لعدائهما القريب. يوشك زوجها على العودة. يتحدثان وهما يتناولان وجبة الغداء. يتبادلان أخبار النهار. كما هو شأنهما يوماً. يحدثن عن كثير من العمل لا فائدة فيه، لكنه يجزه مضطراً، وعن قليل من العمل يؤديه وهو يستشعر جنواً وضروريته. تحدثن عن جولاتها في شارع بورتيبة. عما اشترته من مجلات وكتب. عن تعبها من التجوال، ومواجهتها إلى أن تستريح مع كوكب من الشاي أو القهوة. تحدثن عن الجناح المزجج الذي استهووا. تحدثن عن رغبتها القوية في الجلوس في ذلك الجناح، طلياً للراحة واستنشاقاً بالمنظر الجميل. تضيف بعد تردد قليل (تضجل من مواجهته بجبنها وقصورها):

- لم أجد من تجلس هناك بمفردها. ترددت في الدخول. لم أرغب في أن أكون الوحيدة المنفردة في مثل ذلك المكان.

ينظر إليها منهشاً، وبابتسامة تردد بين الحيرة والاستنكار:

- أهذه أنت حقاً؟ أين تحديقك وتمردك؟ ألا ترين الفتاة التونسية في كل مكان بمفردها؟ ألا تلاحظين كيف تقتحم المجالات دون تردد؟ لسنا في بوران.

تستمع إلى الموعظة الصغيرة بأسى، يؤلمها أن تسمع منه ما ينبغي أن تقوله هي لنفسها. يؤلمها أن يمنحها إنشاً. هذا الإنش يجرح استقلالها. تحول الحديث إلى شؤون أخرى.

تتعجل حلول اليوم التالي. تنطلق إلى شارع يورقوية. تترجل من السيارة أمام فندق تونس إنترناشيونال. تسير دونما تردد، ولكن بخطى كثيفة، صوب الجناح المزجج تفتتار ركناً تستشرف منه الشارع. تجلس بمفردها. تطلب كويماً من (الكافيه أوايه) وقطعة (كرواسانت). تجلس مع كتاب تصطحبه دوماً. لا تأتس بجلستها تلك. تفقد الماعرة الصغيرة بهيبتها. تحمل في نخبيلتها حماية زوجها. الإنش الذي جراها على الجلوس بمفردها في المقهى. يؤلمها أكثر أن تعرف كم هي مسكونة بإرث الماضي الثقيل.

استدرك. لا تسرفوا في القسوة عليها والاستخفاف بها. بين اليوم الذي وقعت فيه الأحداث واللحظة التي تسرد فيها تلك الماعرة، تغيرت هي كثيراً. غدت أجراً وأقدر على مواجهة المجهول وتجربة الجديد. ذهبت إلى موران بمفردها. ولا تجرؤ إلا قلة من النساء على الذهاب إلى موران وحيدات. عملت هناك عامين كاملين. طارت إلى الولايات المتحدة بمفردها مرات. ذهبت إلى أوروبا بمفردها. طارت مع ابنها الأصغر. أسلمته مرغمة كارهة إلى مدرسة داخلية في بلدة صغيرة بولاية (ت) الشاسعة. أقامت أسبوعاً كاملاً في (موتيل) قريب من مدرسة ابنها. موتيل على هاشية (الهايواي). قبل أن تنام، تأتيها أصوات عالية مجلجلة. سائقو الشاحنات ياكلون ويشربون ويسمرون. يذهلها البون الشاسع بين الماضي والماض. على الرغم من ذلك كله، ما تزال حتى اللحظة مسكونة ببعض من إرث الماضي الثقيل. لا يكلى ما تبقى من حياتها نحو ذلك الإرث.

الرباط ١٩٩٢

بادئ ذي بدء، ينبغي أن يكون لدينا اقتناع بأن العمل الفني هو بنية لغوية خاصة، تعكس رؤية المبدع للعالم، إنه رسالة مفتوحة يلتقي فيها الذاتي بالموضوعي، والفيزيقي بالميتافيزيقي، تلتقي فيها عناصر غير نصية Intrà Textual بأخرى ضمن نصية Extrà Textual طبقاً لمصطلح لوتمان^(١)

هذه الرسالة محملة على لغة ترتبط بالفن بقدر ارتباطها بلغة الاتصال الاجتماعي، وإذا كان ذلك صحيحاً فإنه يستوجب أن نفهم العمل الفني وأن نمحه معناه ضمن سياقاته وأطره المنهجية. لذلك يرى لوتمان أن ليس للعمل الإبداعي أى معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل عن علاقاته غير النصية^(٢).

ومن زاوية أخرى نلاحظ أن دهننا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذى أراحه أو الذى حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص (الحال) والنص (المزاج) جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضاً لأن هذه الفاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى^(٣) تاركة ترسباتها فى أعماق النص الأدبى سواء أوعى النص ذلك أم لا. وليس ذلك بعيداً عما طرحه جاك ديريدا فيما أطلق عليه فكرة الترسيب Sedimentation حيث كتب يقول إن «النص دائماً يحتوى على عصور عدة ولا بد لأية قراءة أن تؤمن بهذه الحقيقة وتجعلها قاعدة انطلاق لها»^(٤).

وأيّ ما كان الأمر فإن كثيراً من النظريات وما احتوت عليه من مسلمعات تؤكد «أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابقي فى حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره»^(٥).

قراءة تناسية فى ديوان «يسقط الصمت كمدية»

وبعيداً عن الخوض في التعريفات الكثيرة المتعارضة التي نشأت حول مصطلح التناص^(٦)، فإنه يمكننا أن ندرك النجاح النسبي الذي حققته الدراسات النقدية التي تعتمد التناص مدخلاً إجرائياً جيداً للتعامل مع لفتاحية النص على العالم وقرائه الرهيب؛ إذ يظل النص بناءً ممكن التأويل في ظل قراءات متعددة متباينة النظرة والاتجاه. كما أن التناص يسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعنى بها في الممارسات الأدبية مثل الانتحال والباروديا (الأب الساسخر) والهجاه، كذلك بعض التقنيات التشكيلية والسينمائية مثل الكولاج والمونتاج^(٧). وباختصار فإن التناص يعد مفتاحاً جيداً لقراءة النص ولهمه وتحليله وإعادة تركيبه بغية الكشف عن كيفية إنتاج الخطاب الأدبي.

أيًا ما كان الأمر فإننا إذاً اعننا النظر في ديوان (يسقط الصمت كمدية) للشاعر عبد العظيم ناجي فإن أول ما يلفت نظرنا أن التناص بمختلف ألياته مائل أو لنقل حاضراً حضوراً متوفاً مما يجعله أحد العناصر المهيمنة على بنية الخطاب الشعري.

ويعمل التناص في هذه البنية عبر علاقات الحضور والغياب التي تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية من خلال ثلاثة مستويات عامة هي: تناص التألف وتناص التخالف وتناص التضاد. وقد تأتي هذه الآليات مجتمعة في نص واحد تتحرك من التناص التألفي عبر تناص التخالف لتصل إلى مستوى التناص بالتضاد. وكل ذلك يتم عبر آليات فرعية مثل الاستدعاء بالدور أو بالاسم أو بالقول أو بالقناع. وقد يأتي التناص في صورة مفردة أو في محور من محاور القصيدة أو

إطاراً عاماً حاضراً ممتدّاً من أول القصيدة إلى نهايتها بأشكال مختلفة.

وحسب مفهوم «التعالى النصي» طبقاً لجيسران جينيت^(٨) فإن نص ناجي يتضمن علاقات من التداخل تقرر النص بأنماط مختلفة من الخطاب ينتمى النص إليها في كليتها، وفي هذا الإطار بوسعنا أن نلاحظ أنماطاً متنوعة من الخطاب مثل الخطاب التاريخي وعموميته والخطاب التراثي الخاص والعام والخطاب الأسطوري، كما يمكن أن نجد أسماء لتصوص من أجناس أدبية مختلفة، لكن جامع النص هنا يمثل المرتبة الفوقية حيث تتصارع الخطابات القديمة مع الخطاب الحديث. وفي ضوء هذا الفهم بوسعنا أن نقرب بعض الشيء من النص.

المداخلات النصية:

يعمل التناص عبر علاقات الحضور والغياب التي تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية في قصائد عبد العظيم ناجي بشكل واضح. ففي قصيدة (على دائرة الصفر المطلق) نلاحظ في المحور الأول المعنوي (الشمس من داخل الثوب) أن الشاعر يوفق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الأول: الخطاب الشعري المائل إمامنا، والأخر: هو الخطاب التاريخي بإبعاده الرمزية:

من معابد (أبيدوس) يخرج نبتاً عن

المرجة التي تشبه الماء^(٩).

فيعبر آية الاستدعاء بالاسم (معابد أبيدوس) تتبدى أمامنا ببيتان تتحركان في خط من التوازن؛ بنية النص

الحاضر والأخرى بنية مرجعية النص التاريخية. ويومئنا أن نستشعر نوعاً من التماهي والتوحد بين الأنا/ الشاعر وبين هذا الخارج من معابد أيديوس. فإذا عرفنا أن معابد (أيديوس) هي معابد الإله (أوزوريس) إله الخصب والحياة، فإن استدعاء أيديوس في النص يعتمنا معنى دخول الأنا/ الشاعر في حالة توجد أو تلبس بهذا الرمز. وإذا كانت القصيدة - على ما نتبين - هي ثورة على الصمت أو السكونية القاتلة التي تكتنف الواقع في رؤية الشاعر، فإن عودته مقتشاً عن الموجة التي تحطم سكونية الماء أو الحياة واستقرارها توارى عودة (أوزوريس) لإعادة الحركة للحياة من بعد الجذب، ويرجع - في نظرنا - كون القصيدة تجسيدا لثورة الأنا على السكون والركود والصمت مؤشرات دلالية تغطي قدراً كبيراً من المساحة النصية:

- للصمت راحة الروح⁽¹⁴⁾

- أصداء الديدن مشدودة إلى مشاهبه الإصفا⁽¹⁵⁾

- الشمس تمسكه بحقها في التلطمع⁽¹⁶⁾

- لماذا تظلم سمكة السيلك بضربه بقرانيا مثانة البحر⁽¹⁷⁾

- لماذا يظلم النيل رعيكاً كحيوان البلاد⁽¹⁸⁾

إن هذه الخطوط الدلالية تلفضي إلى إمكانية التناويل بان للنص توجهاً ثورياً ضيقاً مع السكون والركود. كما أن بنية التساؤل عبر (لماذا) مضاعفاً إليها الفعل (تظلم) مكررين تطرح نوعاً من الإحساس بالمثل والسمام من سكونية الواقع، كما أن في التساؤل قدراً من الرفض الظاهر والسفسرية للريية التي تمنعنا إياها صورة التشبيه عبر الكاف في وصف وشاقة النيل بحيوان

البلاد غير الرشيق. ويمتد التناص عبر آلية الاستدعاء بأسماء المكان في محاولة لتأكيد وتعميق الرسالة:

من معابد (أيديوس) إلى مدينة هابو.

أصداء الديدن مشدودة إلى مشاهبه الإصفا⁽¹⁹⁾

ومن خلال (من) الابتدائية و (إلى) الانتهائية ينقلنا الشاعر عبر مسافات مكانية وزمانية في أن. وبالمثل إذا كانت معابد (أيديوس) قد فجرت وعينا بأوزوريس، فإن مدينة (هابو) هي المدينة التي تحوي معابد رمسيس. ويقدر ما بين أوزوريس ورمسيس من مسافات تظل أصداء الديدن (على مستوى سلبي) مشدودة إلى مشاجب الإصفا.

ونلاحظ هنا شيئاً من التوافق والانسجام بين المرجعية التاريخية وبين الأنا/ الشاعر في توازن يجعل شخصية البطل متماهية بين الأنا وأوزوريس ورمسيس في بنية تعكس جدلية الصراع المستمر بين الوعي القائم (السكونية) بمرمياتها المتعددة وبين الوعي بالمكن

وهو الثورية والتجاوز وما تطرحه من أمل في قتل هذا الركود. ويمكننا أن تمثل تناص التآلف في هذا التنازلي القائم حيث يستدعي (أوزوريس) ليعيد الخصب بعد الجذب ورمسيس الثالث ليعيد الانتصار بعد الهزائم والأنا/ الشاعر لا يملك إلا الشهرة على السكونية والصمت في أمل لتعود الحركة والحياة. ولا يفوتنا أن نسجل عمل الشاعر المتمثل في المزج بين التاريخي والواقعي ليخلق هذه الصورة التناصية؛ فهو لا يقدم محاكاة حرفية للوقائع القيمة وإنما انتخب من الأحداث ما ارتاه دالاً ومقتاسباً مع خصوصية بنية القصيدة؛ لذلك لا يخدمنا مصطلح التآلف، إذ ليس معناه أبداً

(١) حقل من المفردات للتراثية والدينية:

العرار - نجد - الهمد النوى - الزعتو - جلوس
التشهد - سجادة - تراثيل - الصحراء - الجص - رامتان.

(٢) يلاحظ أن آلية الاستدعاء المسيطرة هنا هي
الاستدعاء القولي أو التخمين، فقراء: «لأن العرار بنجد
هو التاج تمنحنا على الفور العودة بالذاكرة إلى قول
الشاعر:

تضع من قسمهم عرار نجد
فما بعد المشية من عرار
وقرأتنا: «مال القبطينا كي نميل معاً» يسود بنا
على الفور إلى امرئ القيس في مملكتنا:
تقوله، وقد سال القبط بنا سكا

عقرت بصري بأمر القبط فانرك
كما أن (جادي العير) هيفة قولية متكررة في
الضمير القديم بكثرة.

وتبدو بنية القصيدة من خلال آلية الاستدعاء بالقوله
ومن خلال المفردات التراثية، بنية تناسية في مجال
تألفي - وإن في ظاهر الأمر. فالشاعر عبر بعض الصور
يشكك في هذا التألف حين يقول (هذه صورة بالبروايل
الموت في الصحراء)، وحين يقول (شبهوخة الصحراء
رغيف من الجص، وقت بغير ذراعين).

وإذا كان السؤال «يا حادي العير أين الطريق إلى
(رامتان)» يبدو أنه ينطوي على قدر من البراءة الظاهرية،
فإن بنية التناسل تتحرك من هذا التألف إلى بنية مخالفة
عبر تطوير السؤال السابق:

لا أبني يا حادي العير بل كيلة^(٣).

التطابق التام، فلا بد من قدر انزياحي يجعل التجربة
تنتقل من النموذج السياقي التاريخي إلى النموذج
الاستداعي الشعري.

وإذا كانت بنية التناسل تتداخل مستوياتها أحياناً
لتنقل من بنية تناسل تألفي إلى تناسل تضاد عبر
مرحلة وسطية تمثل التناسل بالتخالف في شعر فاجي،
فإن بوسعنا أن نتخذ من تحليل قصيدة (القيد) نموذجاً
كثيراً لهذه التداخلات التناسلية المترابطة عبر أطراف بنية
قصيدة واحدة ومن خلال آليات استدعائية مختلفة:

لكن العرار بنجد هو التاج
والحمد لله النبوي، نسرت الرواهل
نجد قيص من الدنبر
سيف من الزعتو المر
سال القبط بنا كى نميل سكا.
هذه صورة بالبروايل للموت لى الصحراء.
ندخل في رقصه (الفالسة).
أو لى عمارى القشود
شبهوخة الصحراء، رغيف من الجص.
وقت بغير ذراعين.

يا حادي العير أين الطريق إلى رامتان؟
ومسجدة حجرية (أحمصية الترافيل)^(٤).
يمكننا بمعاونة قراءة النص السابق أن نلاحظ ما
يلي:

لقد أصبح (جادی العير) هذا الرمز متعدد التأويل موضع انتقاد وتحولت الدلالة من التساؤل عن المكان إلى التساؤل عن الكيفية. المكان المنوط بالسؤال الأول هو (رامتان) معنى رامة وهو موضع بالبادية. ويبدو أن الطريق إلى رامتان هو الطريق إلى ذلك الماضي السحيق واللجوء إليه والاحتماء به على طريقة النعام.

كيف إذن نكتسب العير وأجهتها هنا، كيف يكون العود إلى الوراء، كيف ندخل إلى رقصة (الفالس) البطيئة الهادئة، كيف ونحن ممثلون بالرغبة في التجاوز، أن نعود فنيذاً من جديد:

يا عراراً بنجد ورسد دننا سفن وجرادينه.

كنا نقول، سيخترع الليله أشخاصه.

نعود إلى رقصة (الفالس) (١٨).

ومحين نعود إلى هذه الرقصة في هذا الزمان، فإن كلا منا يتوقع داخل ذاته ثم يلوذ باللهه ويحرص الشاعر على تجسيد اللحظة الحاضرة فيغرينا أن نقول بشيء من التجاوز أنه قدم لنا بلغة السينما ما يسمى (بالزوم إن / Zoom In) حيث تقترب مصورة الشاعر من أنماط الشخصيات ليحسد طبيعتها إزاء الواقع، ولقد ظاهر من تثبيت الصورة دون اهتزاز وتشويش تكرر البنية النحوية: مبتداً + خبر (جملة فعلية) (فعل وفاعل) + مفعول:

فالبعض يحمل ضحكته،

ثم يجعلها عاصفاً يتسلقه ثم يقفز في البحر

والبعض يجعلها عذوة أو لجأً ليدأ الحصان.

الذي سوف يحرس تلك النواويس.

والبعض يحفر قبراً لضحكته قافلاً،

إنها سوف تبسم.

يختبئ البعض في سحب الغمر.

أو ربما يتسلل يفتح باب الحرمك.

حيث الثمار التي أغتسلت في رهيق البلاتين.

أو حيث زهر الأناناس يسقط من شجر الرغبة.

البعض في كبرياء رصاصية اللون.

لا يتبرأ مقعده في الفراغ الذي يتفككه (١٩).

ولنلاحظ معارضة الشاعر لاستخدام آلية التناص بالقول أو التضمين والتي يجيد الشاعر تمويرها، فالسطر الشعري الأخير يتماس تناصياً مع قول الرسول: من كذب على متعمداً فليتبوأ مقعده من النار.

ودلالة الحديث أن المنافقين والكاذبين يتبوعون مقاعد أعدت لهم في النار.

ودلالة البنية الشعرية أن أصحاب الكبرياء وهماصية اللون، أي المنافقين والكاذبين، لا يتبوعون مقاعد حتى في الفراغ.

فالبيتان متوازيتان في الجزء الأول ثم يحدث نوع من الانزياح الشعري عبر محور الاستبدال يجعل النصين متقاطعين عند هذه النقطة بحيث يختلف الشعري عن التراثي.

وتمتد بنية التناص من الاستدعاء بالقول - كما رأينا - إلى آلية الاستدعاء بذكر العلم أو اللقب أو باسم المكان:

اسوق عكاظ. تبيع لنا مومياء (البسوس)!

وحيث لنأمر نراها وقد خرجت من أعافرننا.

ناقة ذات رأس من الصرغان.

وجسم مضاء بجغرافيا الموت^(٤٠).

بين ربيعة ويكر وجعلت جسماً يقتل المهلهل بن
ويشعة تجسد هنا دواعي النكث والموت وعلى مستوى
تناصي أحق فهي تتكرنا بنافذة صالحي التي كانت نذير
موت للقيم. لذلك نهى عند الشاعر ذات رأس من
الصرغان (الموت) بجسم مضاء بجغرافيا الموت.

وإذا هنا من السياق التاريخي إلى السياق الشعري
نلاحظ إسناد الفعل تبيع إلى (سوق عكاظ) إذن فسوق
عكاظ/ المروية تبيع لنا مومياء البسوس/ الموت ويتبدى
لنا واضحاً ما حاول الشاعر أن يجسده عبر هذه
الصورة. وعن طريق جمع الشاعر بين التاريخي
والواقعي وعن طريق العودة للاستدعاء بالعلم يجسد
الشاعر لا معقولة الواقع الغارق في الحرب والدمار:

(كوبرنيك) يدخله حرب الخليج فحسب

من يده الشمس^(٤١).

إذا كان (كوبرنيك) يجسد فكرة التحول المطلق أو
قلب الأمور رأساً على عقب حين يعيد تصحيح الأخطاء
عندما كانت كل التصورات الفيزيائية ترى أن الأرض
مركز للكون فيلبي هو بفكرة الشمس المركزية وأن
الأرض مجرد كوكب يدور حولها، إذا كان ذلك صحيحاً
فلن هذا القانون الطبيعي الذي يعد أحد المخرولات
الأساسية في حياتنا يتهاوى وبذلك حين تسقط الشمس
من بين يدي (كوبرنيك) وحين تدخل في صراع لم يكن
في الحسبان أبداً بلن يحارب العربي العربي فتفقد
الأشياء تمايزها ومنطقها وتنتهي كل المخرولات التي كان
الإيمان بها نوعاً من البداية في أزمنة سابقة. وتبدو فبرة
التشاؤم والبأس هي المنطق الوحيد المهيمن على الحياة
فقد تحول الليل إلى صورة مضاعفة وما هو الصبح قد

وهنا يقوم السياق بدوره الفعال في صياغة ملامح
النص وفي تحديد علاقته بالعالم، إنه سياق يبلور أماننا
النص والمجتمع والتاريخ في آن. والشاعر يضع (سوق
عكاظ) و (البسوس) بين أقواس لأنه انتزعهما من
سياقهما التاريخي ليضعهما في سياقه الشعري الخاص
الذي يكسبهما دلالات جديدة. (إذ إن جنسية التاريخ
تتمثل في كونه ليس وصفاً لحقيقة زمنية من وجهة نظر
معاصريها بل إنها تتكسب دلالتها من وجهة النظر
المعاصرة النسبية لذلك فليست هناك صورة ثابتة).

إن صورة (سوق عكاظ) التي تعكس في وعينا
الحاضر رمزاً لنقطة تراثية بشكل أو بآخر تتحول من
سياقها التاريخي إلى رمز شعري هنا يفتح على دلالات
عصرية قد تكون مختلفة كل الاختلاف. وعلى الرغم من
قناعتي الكاملة أن ليس من الشعر أبداً إظهار بطلقات
الهوية إلا أن إحساساً عاماً أو هوية كلية لابد أن تصل
إلينا بشكل أو بآخر، لذلك يبدو لي أن (سوق عكاظ) في
هذا السياق - حين النظر إليه نظرة كلية - رمز للعربية في
معناها العام، رمز للتوجهات العربية الحاضرة والتي
ريما لا يحنى من ورائها شرة سوى ناقة (البسوس)،
وتغدو (البسوس) في السياق نفسه رمزاً يحتوى شبح
الحرب والموت، فهذه الناقة المشتربة التي كانت تملكها
البسوس خالة جساس بن مرة والتي اشعلت الحرب

أخذ في الرحيل، ويعكس الشعري ذلك عبر بنية التساؤل الحزين:

هل يصبح الليل ليلتي؟

هل يصبح الصبح كل صناديقه وصراجه المنزلية؟

هذا جدار البداية، فليتكخذ تحتها مقعداً.

فجميع المقاعد تحتها رميها (البسوس) (٢٢٢).

فقط مومياء (البسوس) تنزل هي شبح الخراب والموت الذي يسيطر نفوذه على المنطقة مختلاً كل مساحات الضوء وانبعاث الأمل.

وتتواصل استدلالات النص عبر مساحة النص عن طريق آلية الاستدعاء بالاسم (ليلى). وليلى في هذه المرة هي الزمن المركب الذي راح يستوعب أبعاداً دلالية متنوعة عبر رصيده التراثي الطويل:

- صوته (ليلى) وخمر، ينشغل كفسحه لمر وقت الفجر (٢٢٣).

- صوته (ليلى) زمن تنبته فيه رهرة العوران (٢٢٤).

- (ليلى) لذلك الرعد الذي أنجبه البحر فاعطى طائر الماء مفاتيح البهيمية (٢٢٥).

(ليلى) أول التاريخ كانت بلدًا ريفية يسكنها

شعر (برسات) وكانت شارعاً أندلسياً

ومعصن معشوقها لمر عبة (النيل) (٢٢٦).

- و (ليلى) آخر الدهر كليشيه على إحدى المسلات

وبعد لا تلبس عليه الخفزان (٢٢٧).

وإذا كانت (ليلى) في زمنها زمن خصب ونماء تنبت فيه الأزهر الطيبة مثل الحوزان، وإذا كانت ليلي رمزاً للطراوة والطناجة الريفية في زمن إنضاج الثمار في شهر برمات الذي يحمل هذه الفكرة في الوعي الجمعي الشعبي، وإذا كانت (ليلى) في ذلك الزمان شارعاً أندلسياً في أول التاريخ، فإنها في آخر التاريخ حضارة الكليشيه لم يتبق منها سوى صورة زخرفية لماضيها، فيبعد أن كانت معيلاً لا ينضب أصبحت بئراً فارقة من كل معنى.

لا يفوتنا ما أجراه الشاعر من تحويل استبدالي؛ حيث قال ليلى في أول التاريخ ثم قال ليلى في نهاية الدهر، فقد استبدل كلمة الدهر بكلمة التاريخ حيث ترتبط كلمة الدهر في الثقافة العربية بمعاني الفقد والكل والموت، وفي ذلك مؤازرة لما طرحته بنية السياق على الصعيد الدلالي. واستكمالاً لصورة هذه الحضارة التي مضت أيامها المجيدة يجسد الشاعر أحاسيس الحزن والأسى بافتقار عناصر القوة في اللمحات التاريخية النادرة. وذلك عبر تقنية الاستدعاء بالاسم ثم الاستدعاء بالقول القرآني المشهور حيث يأتي ذكر معارك انتصاراتها متتابعاً «صفيين - الزاب - أواريس» ولكن للأسف تأتي هذه المعارك في صورة نقوش أو زخارف جدارية تزين بها هذه الحضارة الغائبة في واقعنا المعاصر:

عوار غصن الرابيا نقوش جدارية.

خاتم من خزان (صفيين) لمر عليه من

صبريل الخيزر التي أحصنت فرجها.

نسخة من هفاس معركة (الرابعة)

رأس تدبره البرج.

ولكنه في الشمس التي حصلت غم
(أوليس) (٢٨).

وإذا كان المجال التناصي هو بالضرورة مجال
حواري فإن كل حوار ينطوي على قدر من الصراع وربما
ذلك لأن النص ينجح أو يفشل باستيعابه للنصوص
الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في الوقت
نفسه، فالنص الشعري ينتج في حركة معقدة من تأكيد
النصوص الأخرى ونفيها في آن^(٢٩).

إذا عدنا إلى بنية التناص الحواري في نص عيد
العظيم ناجي نلاحظ أن طرفي الحوار هما: الأنا
الشاعر وحادي العير، والحوارية تبدأ بصيغة تناسية
تألفية وتنتهي بصيغة التناص بالتضاد. وكما رأينا
سابقاً فإن هذه البنية للتناصية تبدأ بمجرد سؤال عادي
عن الموضع (رامتان)، [أي حادي العير أين الطريق إلى
(رامتان)] هذا السؤال يستحضره الشاعر للماضي
مأثلاً حياً أمامه، وذلك باستخدام أداة النداء (يا) التي
تمنع الحادي صفة المصنوع، ويبدو السؤال حتى الآن
واقفاً في إطار بنية تألفية لا تلبث أن تتحول إلى نوع من
التناص للمخالف عن طريق تعديل في أداة الاستفهام
بالسؤال السابق نفسه (لا أين يا حادي العير بل كيف؟)
وتبرز الأنا هنا مخالفة للنص القديم في هذا الموقع عن
طريق استبدال كيف بل أين، ثم تعمق موه الخلاف
الحواري شيئاً فشيئاً، حتى يبدو في المرة الأخيرة ضريحاً
من التضاد حيث لا يكون الاعتراض في هذه المرة على

للكان أو الكيف وإنما يطرح الرفض عبر (لماذا) فتحوّل
بنية التناص للتألفة في البداية إلى بنية مختلفتين بل
متضادتين، لماذا للنص إلى (رامتان)، ويتصاعد
الصراع المتوتر عبر بنية الحوارية لينتهي باعتراض الأنا
طريق حادي العير:

إنه مقيم برأفته الليل يا حادي العير

والليل مقيم بالولاء لهذا البعير الذي

يتسرع ثم نرجسيه.

والبعير يذكرنا - وهو يجتر تاريخ أرجلنا

بخطانا القديمة^(٣٠).

وإذا كان مفتاح القصيدة: (لأن العرار ينجح هو
الناجح) فإن بنية الحوارية بقدر ما بدأت تألفية انتهت
متضادة تضاداً صريحاً ومناوياً لأوليئها، ومن خلال هذه
الجدلية بين الإثبات والنفي تتجدد طبيعة المجال التناصي
وتتضخم حدوده من ناحية، وتتبدل مع حركة
الافتراضات التي يتخلق عنها معنى النص والوعي به
ومن ثم تعدد تفسيراته من ناحية أخرى، حيث تبدل لنا
تأريعات عديدة لكل مفردة داخل سياقها في الحوارية
حيث تبدل (رامتان) (الطريق) (حادي العير)^(٣١) لها
أبعادها الدلالية واستراتيجياتها التأويلية التي ينطوي
عليها النص والتي تتوقف كما رأينا على حيوية المجال
الحواري.

فماذا أراد النص أن يطرح في ضوء معرفتنا بأن
التناص بنية ممكنة بالتطور التاريخي سواء أكان ذلك
في مواقف للتناصيين من المبدعين أم في مواقف
الدارسين لهذا الإبداع؟

إن الإجابة على مثل هذا التساؤل ليست بالعمل السهل. لكننا نستطيع على الأقل أن نرد نصوص ناجية إلى ثلاثة أنواع من النصوص تصدر عنها كتاباته على الترتيب:

الأول: الخطاب الديني: متمثلاً في مفردات وتراكيب متنوعة مثل: عزرائيل - جبريل - تكبيرية الإحرام - العذراء - الحجر الأسود - التي أحصنت فرجها - بل نحن متجهون إلى لجة من قوارير - جعلت أحصاف - صنع على عيني - أصحاب الأيكة - تنفس العطر، ثم امرأة الرب - يعمد شمع نعله - لك المجد - وفي الأرض السررات صوت الرب - محمد - قريان - الثالث - الصليب النواقيس، أبراج الكتانس - التراتيل، صلاة الشكر - الفقرا - السبع الملون - العذراء - قديسة.

الثاني: الخطاب التاريخي، متمثلاً في مفردات وتراكيب مثل: أبيدوس - هابو - حصن بابليون - صفيين - الزاب - أواريس.

الثالث: الخطاب التراثي العام، متمثلاً في ذكر أعلام هذا التراث العالي الضخم: ميوزا - زرادشت - جارسيا لوركا - كوبرنيك - ديلاكروا - كونفشيوس - بولسار - أوديب.

إذا كان القدماء وكذلك القدماء من المعاصرين على مختلف أجناسهم وأصنافهم وظهور الدعوة إلى اتباع السلف وبسته الفنية والفكرية، ويعود الخروج على هذه السنية الفقهية ضرورياً من الابتداع والضللال، وإذا كانت هذه السنية الثقافية اتخذها بعض الباحثين من المستشرقين سنداً ليسمو الثقافة العربية بالسكونية والجمود وعدم التطور والثقافة الغربية بالحيوية وغير ذلك من الأوصاف الإيجابية^(٣٢)، فإن الإبداعات الحديثة - وهذا الديوان واحد منها - جاءت لترد الأمر إلى نصابه وتنتظر إلى آثار القدماء في سياقها التاريخي والاجتماعي بوصفها حلقة في سلسلة من التطور ينبغي تجاوزها والبناء عليها بتنمير غير الصالح منها، وغير القابل للتطور استثماراً لمستقبل أفضل وأمل في غد تتخلص فيه من كل أنواع القيود.

ثمة ملاحظة أخيرة يجدر تأملها، إذا تصورنا مع هارولد بلوم أن «علاقة النص بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية وأن هناك في عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعاً علاقة أوديبية أساسية بنص رئيسي هو بمثابة الأب بالنسبة له»^(٣٣)، فهل ثمة نص رئيسي يقبع خلف نصوص عبد العظيم ناجي؟

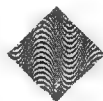
المراجع

- (١) د. أحمد المدني، في أصول الخطاب للتدني الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد ١٩٨٢ ص ١٠٨.
- (٢) السابق ص ١٠٨.
- (٣) صبرى حافظ الكتانس وإشارات العمل الأدبي - مقال مجلة البلاغة للغة الفقه العدد الرابع ربيع ١٩٨٤، ص ١١.
- (٤) Jacques Derriida, of Grammatology, Trans Gayatri spl -

- (١) د. أحمد المدني، في أصول الخطاب للتدني الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد ١٩٨٢ ص ١٠٨.
- (٢) السابق ص ١٠٨.
- (٣) صبرى حافظ الكتانس وإشارات العمل الأدبي - مقال مجلة البلاغة للغة الفقه العدد الرابع ربيع ١٩٨٤، ص ١١.
- (٤) Jacques Derriida, of Grammatology, Trans Gayatri spl -

- (١) د. أحمد المني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، «أفاق عربية» بغداد ط ٢ ١٩٨٩ من ١٠٨.
- (٢) السابق من ١٠٨.
- Jury Lotman, The structure of the Artistic Text, Trans. Ronald wron (Ann Arbor, michigan slavic contribution 1977. pp.3.1.
- (٣) صبرى حافظ التناص وإشارات العمل الأدبي - مقال بمجلة البلاغة المقارنة الف، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤، ص ١١.
- (٤) - Jacques Derriida, of Grammatology, Trans Gnyatri spi- vak, Baltimore, Johns Hopkins, univ press 1976.
- (٥) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري «استراتيجية التناص» دار النشر للطباعة والنشر بيروت ط ١ ١٩٨٥، ص ١٢٤، ١٢٥.
- (٦) د. أحمد المني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٢ وما بعدها.
- (٧) (السابق، ص ١٠٩.
- (٨) جبرار جهنيته، مفصل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن ايوب، دار توفيق للنشر الدار البيضاء، ط ٢ ١٩٨٥، ص ٩.
- (٩) نيران «مستط الصمت كمدية للشاعر» عبد العظيم ناجي، كتاب الأريمانين الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٥.
- (١٠) الديوان، ص ٥.
- (١١) الديوان، ص ٦.
- (١٢) الديوان، ص ٦.
- (١٣) الديوان، ص ٦.
- (١٤) الديوان، ص ٧.
- (١٥) الديوان، ص ٦.
- (١٦) الديوان، ص ٤١.
- (١٧) الديوان، ص ٤٢.
- (١٨) الديوان، ص ٤٢.
- (٢٠) الديوان، ص ٤٤، ٤٥.
- (٢١) الديوان، ص ٤٦.
- (٢٢) الديوان، ص ٤٦.
- (٢٣) الديوان، ص ٤٧.
- (٢٤) الديوان، ص ٤٨.
- (٢٥) الديوان، ص ٤٨.
- (٢٦) الديوان، ص ٤٩.
- (٢٧) الديوان، ص ٤٩.
- (٢٨) الديوان، ص ٥٢.
- (٢٩) صبرى حافظ التناص وإشارات العمل الأدبي، مقال بمجلة البلاغة المقارنة الف، ص ٢٥.
- (٣٠) الديوان، ص ٥٠.
- (٣١) الديوان، ص ٥٢، ٥٣.
- (٣٢) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص ١٣٤.
- (٣٣) صبرى حافظ التناص وإشارات العمل الأدبي، ص ٢٦.

ثلاث قصص



١ - لقاء عابر:

عندما جلسَ
انصرفت عيني نحوها
فراها تحديق فيه
تُرى هي؟
هل كبرت هكذا؟
عَصَرَ الذكرياتِ كُتُوبَ
فسالت بقايا السنين
تقدِّم
فاتسعت كالنهار ابتسامتها
قال: ريم؟

فقال: ثلاثون عاما وانت كما انتَ

قال: تفتيرُ

ورفرف في روحها طائران حزيتانِ

حاول أن يتراجعَ

قال: ولكنك الآن اجملُ

جاءت فتاةُ المكانِ

وحيدُهُما

- يرتالُ

- وشائٍ بدون حليب

وسارا إلى غابةٍ في الصبا

قفزا بين أغصانها

وأعادا إلى ماء غدرانها صوته

وروائحه

وسجايه

لم يشعرا بفضي الوقتِ

راقهما أن يطيرا قليلا

وأن يضحكا

دون أن يفتحا للمتاب

أو الرعدِ بابا

وحين مضت

ومضى

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكارها

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكاره

٢ - رجل فى المطر

كان الوقتُ مساءً

واتعطل الباصُ إلى ناحية الشاطئ

كان المطرُ الشتويُّ عنيفاً

والشجر للتناثر يشبه - تحت الضوء - نساءً

يخرجن من الحمام عرايا الأعضاء

ونشواناتِ الروح

للبدان الخالي

كان جميلاً

يلمع كالفضة فى العين

ولم يك فيه سوى رجل منظرى

يرفع ياقةً معطلة

ويقلب على نرجسٍ حجريٍّ

فكُوتُ لماذا يشعل سيجارته تحت الماء

ويكسر وحدته

برفيف الصمتِ

شعرتُ ببعض الحسدِ العابرِ ثم نسيتُ

يدى فى جيبى
وتناوأت لفافة تبيغ كى اشعلها.

٣- تقاطعات :

لم تكن تعرف بالتحديد
ماذا شبعنا فى هذه الألوان والأنغام
قالت: لوجه مدمشاً
لكنه قال: أنا اكراه ان تختصر الفريضة معنى
الكون فى خطين
قالت: إنه يبتكر الكون
فلم يفهم

... ..

احسنت عندما قبلها فى مخفل الفندق
ان الحب شئ صار مكروراً
- متى؟

قالت: غدا
فى الغد لم تأت
ولم يحمل له الهاتف إلا جرس للصمت

... ..

مساءً
مرّ بالفندق

لم يسأل إذا كانت هنا أم لا
ولم يشعر بأننى رغبة فى النوم
لم يترك سوى تلك القصاصة:
هذه الفرشاة
قد مزقت الكونَ
ولم تبكر الكون.



أكل المزار



رايتنى داخلا خارجا فى أن، يرف فوق مفرقى طائر من نور لرجان ومصنوع من مخمل الجنون وبقايا الحكمة اللذين سكناني منذ أيام المداركات الحادة، اندهشت أنا المصنوع من أشياء كثيرة، ولكن فيم الدهشة، فانا لم أدرك أبدا ماهية اللحظة إلا فى اللحظة التى تليها، أى مهرج عجوز أنا، بعد أن رأيت دمي المسفوح يتساب على بلاط البهو، همست وأنا أتمس الخنجر المدرس بين ضلوعي، إنن قد قُتلت، بعدها التفت من حواى جمع غفير آثار لغطا، تصايحوا:

- يامعلم.

لم أعبا بأحد وتواصلت مع النغم الداخلى العايب، أنشيت مخبئى فى عمود من اعمدة البهو الفسيع، كان الألم الذى يعتصرمنى يتلوى داخلى ويعزف لحنه القاتل، رأيت خط الدم يتبع خطواتى المتهالكة ويرسم ظلى على الحجارة البيضاء الشفيفة، عند الدرج الملقى إلى هيكله وقدس أقداسه أنكفأت ولعى يغوص فى نسيج كثيف، سمعت هاتفا يدعونى:

- تعال يا حبيبى وولدى.

من بداخل الأصوات حواى أدركت أنها اللحظة الأخيرة، أخذت أصدع السلم اللانهائى الذى بدا أمامى معتدا إلى حيث لا ينتهى البصر، وحين انتهيت عند آخر الدرجات شهقت من عمق الهاوية، رأيت كم كانت الأشياء ضئيلة وثافهة همست لنفسى:

- لقد كانوا على حق إنن.

وسمعت صوتا لم أعرف مصدره:

- احمق.

بعدها جاءت حمامات حزنينة هذلت واحدة فمسجعت الأخريات، وحين لفها ضوه القمر رأيتهما تطير بعيدا، تحترق وهي تخترق اكديس الظلمة المتراكمة منذ الازل، ثم جاء نورسان ابيضان يضريان إلى رمد، صرخا صرخات حادة، أخذ كل واحد منهما ساعدا بمنقاره. تركت امرى لهما وهما يسبحان بى حتى انتهينا أمام سديم معتم، تركاني، لم يكن بى الم أو فرح ولا غضب ولا حزن ولا شىء غير يقين الاعتناق وخدر الم بأوصالى.

أمام مصراعين من النحاس، طول الواحد منهما مائة ذراع وعرضه خمسون بهما مسامير غليظة، مكتوب بحروف من نار عليهما (بوابة الزمن المستباح)، وقفت أتأمل الكلمات قبل أن ينفثا وهما يصران صريرا رهيبا، تطاير الصمت من حول اصدائهما، كنت أمام المستحيل والمسرح يضاه تدرجيا حتى انجابت الظلمة، رأيت أعدادا غفيرة يشوبها الحزن ويكسوها الصدا الذى تطلعت به قطرات من ندى صباح قديم، وقفت أرقبها وهي تنفض عن ريشها الماء، ومن بعيد جاء آخرون يجر جرون خطواتهم وعلى وجوههم مسحة يأس عميق ويأيدبيهم مقشحات من سبط البلع، وفي إيقاع متباطئ وهركات محسوسة كانوا يكتسون الأنباء الباردة المرصوفة بحجر من يشب وعقيق.

عندما اقتربوا منى لفتنى برودة وأمسكت بى قشعريرة انظلمت إلى رجفة هزنتى، رمت السلام عليهم فلم يجب احد، نظروا إلى واجمين بعين منومة مأمورة، ما لم أتوقعه تلك الهمهمة التى سرت بينهم، تهامسوا فارتدت إلى كلمات مدغومة، تبينت منها واحدة:

- العروس.

تلفت حولى بعينا ويسارا، ومن بعيد سمعت هزجا وبق نفوف وصليل صنوج ورأيت جموعا تهول خلف ناقة عليها هودج مصنوع من نسج موشى بخيوط من ذهب، ومن حول الناقة كوكبة من عماليق أشداء بأجساد قدت من حجارة خضراء، أمسكوا فى سواعدهم التى تشبه جنوع السنديان أسواطاً لها ألسنة ثلاثة، مشوا بها الجمع المتعلق.

إنأخو الناقة، وحل صمت ليس كمثله صمت، حين انشق الحجاب عنها، غمر المكان ضوه أغشى العينين حتى غطى الوقوف وجوههم بظهور الأكف وهم يتراجعون، وكلما تقدمت تقهقروا، كانت فى أبهى حلة وبلا حلة، مرشوشة بالنور، ومعقود فوق رأسها إكليل من الألاس، نظرتها ساخرة جائرة، تشعلها ضحكات مخفية، ترددت أصدائها فى الأنواء فارتعدت أوتار قلبى، وهست:

- أفتدلى أن أكون الوحيد الذى يرى ما يرى؟

لكننى ما تبينت مشهدها إلا عندما صارت بجانبى غير أبهة بى، كانت عارية غير من زورجدة تنام فى دوامة سرتها، غداثرها الحالكة جدول ترف فوقها طيور بيضاء ثملانة، جبينها محروس بحية الحكمة، وأنفها طاغوت الكبرياء، وفمها عذب كالعذاب الذى اشتعلت به عروقتى، وعيناها بحيرتان داكنتان غامضتان، سقطت على ركبتي عند قدميها صارخا:

- ارفعى هذا السحر عنى.

اشاحت ببهجها، فرفعت رأسى إلى مثلث عورتها المزدان بأشواك وكريات ملففة، داخلتي فرجة مباحة ونشوة شهوانية أججت النار في دمايى الباردة، قلت لنفسى:

- ها أنا أملك اللحظات التى لا يملكها أحد غيرى، لحظات التحول بين المباحات المختلفة وكان اللحظة أيد.

رنت إلى بعينين وسبعين بهما فرجة طفلة جذلة، قالت:

- أنت غريب عجيب، لك سمعة أرضية وشعر أشعث أغبر وأنف وقح وعينا فاجر سوقى ولم مزوم على ضيق محتبس فى صدره، خير لك أن تعود من حيث أتيت.

تجارتنى، وبعد خطوتين كانت تعدو بقدميها الشمعيتين اللحافيتين نحو قوس قزح حتى صارت عند انحنائه ملفوفة بأطرافه شاخصة نحو الجذوة المضطربة كأنها ستظل تعدو إلى الأبد.

كان البهو مزداناً بأشئ عشر قمراً تتوسطها شمس، وجذوة النار تفتح سعيراً محمومها، ترتفع منها السنة لهب أخضر، كان أبى واقفاً، عند موطن وقدميه وقدت أربع حيات تشع نورا وثنياً، لف المكان حضوره وتضوعت فى الأركان رائحة بخور للمعابد، لكنه كان يذوب فى ضيائه وهو يرفع عقيرته بالغناء، أشار بإصبعه فخر الجمع ساجداً وانبعثت من مكان خفى موسيقى خفية، تمدد بجسده الخرافى واتحد بنفسه ورمى رأسه للخلف، ثم اعتدل وأخذ يقذف من حوله بحصيات مستديرة وهو يجلجل بالضحك.

نهض من جلسته، رايت وجهه مريداً تأخذه غصبة عاتية والأشياء تفر من أمامه، اندفع يهرول ويركل الأشياء بقدمه المفرطة المشعرة وهو يدك الهياكل، وسمعت صوتاً كالهزيم تشققت من خلخلته الجدران، تداعت وهوت فارقت سحابة من غبار كثيف عندما انقضت خرجت من تحت الانقاض والأصجار المتناثرة عقارب سوداء، لوت جمعها منذرة فتاكة وسرعان ما انقلب الأمر إلى مقتلعة عظيمة ولدغت كل واحدة قريبتها، حتى لم يبق منها واحدة على قيد الحياة، بينما هو واقف يداعب لحيته المصفرة المسترسلة فى هدوء والريح تمبث بعباته الفضفاضة.

كنت أعدو تاركا خلفى الخراب الذى ألم بالمكان، توقفت عندما بلغ بى التعب مبلغه أتامل الأمر وجسدى كله يرتعد، رايت جثث العقارب تنتفض وتخرج من حال إلى حال حتى صارت جمعا كالحجيج، من خلفها جلائون يطرقعون بالسياط وهم يسوقون الجمع أمامهم بالوعيد، فترنم الموتى مرتلين.

لما اقترب الجمع منى رايت الوجوه باردة صفراء تمطبلج بالموت والعيون ماتت فى محاجرها دعما قديمة وحزن أبدى صار لحننا يتفرق فى الانحاء، صرخت بهم:

- سلما.

همسة واحدة جاءت من عجز متخفية نابتة اللحية، لها وجه متغصن:

- سلاما أيها المجنون، أنتد بجلدك من هنا.

- أنت التي كنت تقسدين علينا أيامنا، أنت التي اخترقت الزمن وجعلت من نصفه عذابا ونصفه ألما.

وفي طرفه عين، تطايرت أشلاؤها، رأيت الجلادين يجمعونها شلوا وشلوا ويلقون بها إلى النار، فانسحبت للريح ما بين ساقى.

كنت أعبر حقولا من ضوء أخضر، وأسفل سرورة عجز هالكة، جلس شيخ جليل فى عباءة خضراء، قال:

- يا ولد.

قلت :

- سيدى.

قال:

- أنت رمز للجنون والضحك.

بعدها صرت إلى حال يشبه حال المجانين والزمن ينسرب من بين أصابعى فينفسح المكان وأنا أضحك بلا توقف ساخرا مرة، وأضحك باكيا أخرى، حتى انطمت أمامى اللحظات، سقطت على الأرض أقضم الكلا النابت من حولى، فتسرب إلى خدر ونعاس حلى فتمت.

رايتنى فيما يرى النائم سابحا فى فضاء لانهائى، وقلبى كان نشوانا، وروحى كانت تتناغم مع الصمت الذى لف الوجود، أصعدت تنهيدة ارتياح عميق، ومن فرط السعادة فرت منى دعة مسحها بظهر كفى، وفى ضوء شمس بهية حانية كانت الشجرة مصروسة بأربعة سيوف من نار وهاجة، نظرت فى حسرة إلى ثمارها المتدللة الناضجة التى لاح عصيرها حلوا ممزوجا بالعسل والسكر.

لما انتهى بى المطاف، جلست على حافة جدول، سمعت ضحكات غنجة فالتفت رأيت حوراء تخرج من الماء وتمد لى يدها، هامسة:

- تعال.

كيف لا أمضى معها، حين صارت قبالتى قبلت أطراف أميرتى، فطعت قبة عجلى على خدى، كان وجهها متضرجا بحمرة الشفق، قالت لى أنت حلم جنبة عجز، وجلست ساعة، يوما، سنة، ربما لحظة واحدة، تخرجنا على الكلا، وعندما هممت بها وهمت بى، انتفضت وقالت لى:

- أبى.

كانت تطير على الماء مثل الطيور، واختفت من أمام ناظرى.

أيقظنى السيل المنهمر، كانت الأرض من حولى خالية إلا من الماء الذى جرف امامه اكاداسا من جذث حيوانات نافقة وأطفال قتلى وأجساد تعلقت بأشجار جرفها السيل العارم. كيف أخذتني المياه المنفجرة وكيف جرفنى التيار إليها تلك الشجرة الحلم، لا أدري، فقد تركنى الأمل وغادرتنى الأمانى وإفنى يأس متمكن، وغاب عني أن تكون هي ذاتها لحظة الوعد، إذ كنت عند جذعها الوثائق أبلة بيموعى، مددت يدي متساندا لآقفه كانت الثمرات براقّة تكاد تنزّ نبیذاً أجمر كنبیذ الرغبات التى اعتمدت بداخلی، ولحمتها بین الطراوة والصلابة، رفعت كلتا يديّ وقبضت على واحدة غير مصدق، كحیوان مسعور فتمت فمى على اتسامه وقبضت بأستنانى فضمة كبيرة، كان ماء الثمرة الزیانة یسيل من فمى إلى عنقی المشوق حتى تقطر على براح صدرى، وعندما لكتها فى فمى راحت حلاوتها وصارت إلى مرار أنشب مخلبه فى أمعانى، ارتعيت أتلى أسفل الشجرة وانفتحت عینی رایت كل الأشياء تنوى تتضايل تتلاشى تغیب، لم یبق إلا الفراغ، تلفت حولى فلم أر سوى عجوز قابع یرنو إلى، دون حتى أن أسأله، قال لى وهو یمد يده بخف:

- من هنا أیها الأحق.

وها أنا عائد أحمل خفى فى یدی تسيل على جانبى فمى مرارة الثمرة، تتحدّر على رقبتى، تسيل فوق صدرى، تتسرب إلى الأرض، ترسم خطاً طویلاً خلفى.



المعرض الأخير لحلمى التونى

الفن الشعبى لغة عالمية

... يرى علماء الاجتماع أن الإنسان ابن بيئته.

ويرى علماء الوراثة أنه حصيلة العوامل الوراثية.

إلا أن العلم الحديث، ينفى أن يكون الفرد حصاراً ميكانيكياً للبعدين الاجتماعى والوراثى، ويضيف بعداً ثالثاً هو: الذات الخلقة. فإذا اجتمعت هذه الأبعاد الثلاثة فى درجات عالية من الأداء، ظهر العلماء والفنانون والمفكرون الذين يشكلون الحضارة والتقدم، الذى نراه اليوم بالمقارنة مع الماضى القريب والبعيد...

على هذه الخلفية من المفاهيم، تلتقى بالفنان الملهم: حلمى التونى (٦٢ سنة) كرسام إضاحى وملون ومصمم أغلفة ومخرج فنى للكتب. ولد سنة ١٩٢٤ فى أول مايو فى مدينة بنى سويف حيث كان والده المهندس يشيد جسراً هناك. أما شقيقه فكان نصيبه أن يولد فى إنجلترا بمدينة برمنجهام حيث كان الوالد فى بعثة دراسية. بيئة هندسية تنتظم الوالد والأعمام والأخوال، تركت طابعها الجمالى على شخصية حلمى التونى، وساننت ذاته الخلاقة ليصبح بلوحاته الزيتية الغريبة، معلماً متميزاً فى ساحة الحركة التشكيلية فى مصر والعالم العربى. يرتكز بقوة إلى الموروث المحلى من التقاليد الفنية الكلاسيكية والشعبية. تتسم لوحاته برسومه وتصميماته بالثراء والجاذبية، المستقاة من ثقافته الموسوعية. مما يضىء على إبداعه مضموناً إنسانياً رقيقاً رفيقاً، لا يرقى إليه ما تعودنا مشاهدته فى معارض اللقاعات الرسمية فى السنوات الأخيرة.

إذا عدنا إلى فكرة للمؤثرات الاجتماعية على شخصية الفنان، يجوز أن نرجع جذوره للموضوعات الشعبية وموتيفاتها، إلى نشأته فى حي السيدة زينب بالقاهرة منذ نعومة أظفاره، وهو الحى الذى شبت فيه والدته، أما والده وأعمامه فكانوا يستوطنون شبرا البلد، حيث كان أحد الطرق يسمى بلقب الأسرة. لكنهم قديماً نزحوا من الصعيد من بلدة «تونة الجبل» - من هنا جاء لقب الأسرة، وجاء عشيق حلمى التونى للتراث الكلاسيكى - إذا صح مفهوم الوراثة الذى لحننا إليه فى مطلع الحديث. ولما كانت والدته

تتحدّر من أصل تركي، فقد جمع في شخصيته افتتاحتها ثقافيا بعيداً عن التزمّت، ورفض أن يلتحق بكلية الهندسة كتقليد عائلي، وفضل التوجّه إلى الفنون الجميلة سنة ١٩٥٢. فقد شغف بالرسم والتلوين منذ انتظامه في التعليم العام. ورأس جماعة الرسم في مدرسة التّربية اللّوالباقية الإبتدائية. وكم اعتمد عليه المدرسون في تجهيل المدرسة وتلبية رغباتهم فيما يطلبون من لوحات. ولم يكن التشجيع في بيت العائلة ياتل منه في المدرسة. كان يرسم ويلون بالخطابشير حيوانات الحقول للجائرة، من بقر بجاموس بصغير وخراف وهو بعد في الثالثة الإبتدائية. الأمر الذي كان يثير حماس ذوي، خاصة معه المهندس الزراعي. ولا تكاد الإجازة الصيفية تبدأ، حتّى ينهمك في الرسم والتلوين يومياً إلى الساعات الأخيرة من الإجازة. لم يكد يشبّ عن الطوق ويلتحق بالمدرسة الثانوية، حتّى اتسعت أفاق الفن من حوله. كان شقيقه متزجياً من يونانية، يهوى أخوها الرسم والتلوين الزيتي ويعدّ الوانه بنفسه، وينقل المناظر الطبيعية من الكارت بوستال مكبرة على القماش. بينما يتردّد خالها على مبنى دار الأوبرا القديمة حيث يصعد إلى الطابق العلوي ليصوّر المناظر والديكورات، المستخدمة كخلفيات في العروض المسرحية والباليهات. كان حلمي التّوئيّ الّياق الذي لم يتجاوز الخامسة عشر ربيعاً، يراقب مهوّر الانفاس تلك الممارسات الفنية والإبداعية، وينسج على منوال شقيق زوجة أخيه في تكبير المناظر الطبيعية وتلوينها.

يقول المتصوّفون: علامة الإلن التيسير. أي أن الأقدار إذا أرادت لإنسان أن يعضى في طريق ما، مهت له الظروف والمالبسات التي تمكّن من أداء الرسالة التي رسمتها. هكذا تضافرت الظروف الأسرية والبيئية والاجتماعية، لتجعل من حلمي التّوئيّ هذا الرسام الملون الكبير، الذي يطلع علينا بين عام وآخر بلوحات زيتية، تصوّر الحياة المصرية الشرقية بأساليب فريدة غير مسبقة، تجمع بين الواقع والأسطورة والخيال، وتوجّه خطابها ورسالتها إلى المثقلى المحلي والعالمى على حد سواء. يجمع فيها بين حكمة الفيلسوف وحرفية الأستاذ المتمكن، وثقافة العصر على مشارف القرن الحادى والعشرين وبالرغم من تباير المداخل الإبداعية لموضوعاته في كل عرض، بعد عوبته من لبنان سنة ١٩٨٤، ومتابعتنا لمسيرته المتميزة في حركتنا التشكيلية، نلاحظ الوشائج الخفية المثيرة الجذابة، التي تصل بين عروضه المتتابعة، وتشير إلى شخصيته الإبتكارية التي تتلّفق على نفسها، ولا مجال لمقارنتها بأعمال فنية أخرى محلية كانت أو عالمية فهي نسج فريد في بابه، تمد جذورها عميقاً في التراث الإنسانى

بعد شعبة امتدت إلى عشر سنوات في بيروت في أثنى الحرب الأهلية اللبنانية، وزيارات خاطفة لمصر بين حين وآخر، استقر بالقاهرة وبدأ عروضه بعد عامين بأربعين لوحة انتقلت حوائط قاعة إخناتون بالزمالك (مجمع الفنون) سنة ١٩٨٦. رسم ولون تنويعات على شكل الصمامة تمت عتوان: «العوبه». غير فيها عن فرحته بالرجوع إلى الوطن، والشعور بالذاني، بالسلام والحرية في أرض الكنانة. تكونت رمزية، لعبت فيها الصمامة دوراً رئيسياً، بأسلوب يعيل إلى الواقعية مع كثر من الشاعرية والحيوية إلى درجة أن المثقلى لم يكن ليدهش، لو أن طيور حلمي التّوئيّ تركت إطاراتها، ومضت تحوم في قاعات المبنى.

إلا أن فناننا لم يستقر على هذا الأسلوب في عروضه التالية. إذ سرعان ما شرع في التغيير في كل من الموضوعات والمعالجات الإبداعية، بدأ يتصنر ركب الحركة التشكيلية، طارحاً أشكالاً إستطيقية جديدة، تتاسب التعبير المعاصر عن قضايا الإنسان، مستلهماً وحدات ورموز الفنون الشعبية المحلية،

المتعلقة في نقوش الوشم، التي ما زالت تنتشر في موالد الألباء في القرى والساكن. نجد صداها بين الطبقات الشعبية في أنحاء العالم. لو قابلنا بين معرض «العوية» سنة ١٩٨٤، ومعرض: «البت والحصان والنير والسكة» الذي أقامه في أبهاه قاعة إخناتون في فبراير/ مارس/ ١٩٩٦، مروراً بثلاثة معارض بينهما، لاكتشفنا كيف استوعب الفنان أريج الفن الشعبي، وقدرته الخارقة على تجسيد الحلم والخيال، والتجوير عن المشاعر الإنسانية. الأمر الذي جعله يضيف إلى الرموز الشعبية رموزاً جديدة كالحصان والنير والهدد. بل ويبتعد عن الرموز التقليدية كالسكة مثلاً - بأن يطوعها تشكيليًا، حتى تصبح أصدق تعبيراً. فهو أستاذ متمكن من أداته، ويستند بقوة إلى الموروث التاريخي، الذين يدعون أنهم جيل بلا أساتذة وبلا آباء أو تراث، وأنهم فقط أبناء الستينيات أو السبعينيات أو الثمانينيات. وهكذا، إنما هم ليسوا مبدعين، وليسوا آلهة يبدون بلا بداية! هكذا قال: أنفريه بوتيليمس في مرجعه العدة «بحث في علم الجمال، المترجم إلى العربية.

حيث اعتمد حلمي التونسي الرموز الشعبية لغة تشكيليية والحلم البسيط البريء الذي تتضح به الرموز، لم يعتمد معها ملاحم أبى زيد الهلالي والزباني خليفة وغيرها من الحكايات، بل أبدع أساطير جديدة وأحلاماً تتفق مع مفاهيم العصر وإلهاماته. لذلك أضاف إلى التراث تراثاً وأدخل عليه تعديلات جمالية، ينسجها على منوال، هو صاحبه، فأصبحت لوحاته صوراً وأحلاماً وخيالات تهفو إليها نفوسنا وتشعر نحوها باللفة. تعيدنا إلى مشاعرنا الفطرية، وإلى تلوّن نوع من الجمال البكر، البعيد عن المعايير التقليدية، المتراكمة عبر العصور التاريخية، حتى أصبحت قيوداً تخفي عنا هذا الجمال الخام - كما يقول الفكر والفنان الفرنسي: جان دو بوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥).

تغلغل حلمي التونسي في عالم الفنان الشعبي، وشاركه تهاويمه وأساطيره التي تختلط بحقائق حياته، واستلهم لغة تشكيليية جميلة مقرونة، تغمرنا بالبهجة العاطفية والمتعة العقلية المستمدة من قيمة رياضية تشف عنها التكوينات والنظم اللونية والملامس. إضافة إلى الجو الميتافيزيقي (السيرريالي) غير المنطقي، الذي يجذبنا ويثير فينا رغبة خفية في تصديق ما نراه، حتى نبعد في لحظات التأويل عن الظروف المقلقة التي تشمل الجنس البشري على مشارف القرن الحادي والعشرين، وقضاياه الساخنة، من حروب أهلية وتلوث وتحصر وتهديد بالجماعة! يخرجنا حلمي التونسي من هذه الهموم بلوحات مثل: «حلم السكة»، حيث تمتلئ فتاة ظهر سكة، تعلق بها فوق منظر طبيعي ممتد الأفق، تنبثق فيه ثلاث نخلات صغيرة، أما النفير في يد الفتاة والهدد في اليد الأخرى، فإبقاء بالدعوة إلى حياة خالية من المتاعب.

انتقل الفنان بهذا المعرض إلى موضوعات جديدة أكثر تعقيداً. كان في معارضه الثلاثة التي أعقبت «العوية» يلج دنيا الفن الشعبي بعناصر محدودة، تسويها الفتاة «شرجس» وبينهما الكعبة وملايسها الريفية، بتكوينات لا تبتعد كثيراً عن الواقع الملموس. يعبر عن الحياة الإنسانية المعاصرة، بنفس الطريقة التي عبر بها الفنان الشعبي، بالمواد الأولية المجهولة المؤلف. لوحات حلمي التونسي تتسم بالجدية والنظرة الفلسفية، بالرغم من مظهرها البسيط الذي قد يكون برسم الأطفال.

ولما كان على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، ولم يأت بآداب الشعب وأشعارها من خلال إتقانه للغة الإنجليزية، وشغف بالقراءة المتنوعة، جاء إبداعه المرتجل في معظم المتيقنات، محملاً بذك الأبعاد

والعوامل، حين يتولى الالهي صياغة الموضوعات المثيرة الجذابة التي انتظمت معارضه المتواترة، منذ عوته من لبنان. والفنان الحق لا يكون واعيا طوال انخراطه في العملية الإبداعية. لا يكاد يبدأ بفكرة ما، حتى يخصص في لجتها بعد قليل، ويتولى عقله الباطن القيادة فيما يسمى «الفيويو» الإبداعية. ونعود مرة أخرى إلى الأمثلة التي ضربها الباحث: جان برتيليمي، ولكر فيها أن الرسام الملون: هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) كان يقول: «لا أكاد أجلس إلى لوحتي والواني، حتى يقتل شخص عظيم ليمنح بيدي ويجري بفرضاتي على قمماش اللوحة». وهو لا يقصد ما يقوله حرفيا، إنما يشير إلى الحالة التي يغيب فيها عن الوعي، فلا يدري كيف انجز لوحته، وكان شخصا آخر هو الذي صورها.

لم يخرج على هذه الظاهرة الفنانين الذين تمثلت بأسمائهم صفحات القواميس ودوائر المعارف. فالجميع تتابعهم الفيويو الإبداعية بشكل ما. وهذا ما يجري بالنسبة لفناننا. يبدأ بفكرة مسبقة، ثم لا يكاد يمضي في العمل، حتى يتشكل التكوين من خلال ديناميكيته الذاتية. وتبدأ عناصر جديدة وموتفات، في الظهور على صفحة القماش لم تكن في الحسبان. وإرتباطه بقضايا الحياة وروح الفن الشعبي إنما ينبعان من ثقافته وخبرته الواسعة، وإلمامه بالتراث الإنساني.

كأي فنان حر متمكن من أدواته، يوجه خطابه للمتلقين من خلال لغة جمالية، كلماتها وحدات مرئية تشكيلية، لا يتقيد بمذهب معين أو بأسلوب كان ينسج على منواله في لوحات سابقة، بل يبدأ من جديد برغبة ملحة في التعبير، وعاطلة قوية وقادرة على التنفيذ. لذلك نراه متغيرا بين معرض وآخر. فالتجسيم الذي لسناء في معرض «العودة» سنة ١٩٨٦ تحول إلى تسطيع في العروض الثلاثة التالية، بتوزيعات تشكيلية تحت مسمى «نرجس». وفي الفتاة الريفية الشعبية التي أشرنا إليها آنفا، ثم عاد إلى البعد الثالث في معرضه الخامس عن طريق المنظور، ورسم بعض التكوينات كأنها أحداث تجري على خشبة المسرح. ففي لوحة «مادونا السمكة» التي صورها بلون واحد يميل إلى الأحمر ارتسبها حصان، على صهونه فتاة أمامها طفل يضع طربوشا. خلفها ما يشبه المرأة أو النافذة. أما تحت الساقين الأماميتين للحصان، فصور سمكة عظيمة تخرج من فمها زهرة ومن خلفها بيضة. كل تلك العناصر تحدا جدران ثلاثة، على أرضية خشبية اتقن الفنان رسمها بمنظور سليم. وإذا كان قد وضع عنوانا لا يشفي غليلنا، فقد نسج من عناصر الصورة ما يشبه الأسطورة، وترك لخيالنا حرية ترتيب أحداثها كما نشتهي. فهو حين يستلهم الفنون الشعبية، لا ينقل أحداثها أو عناصرها، وإنما ينسج على منوالها ويضيف إليها، الأمر الذي يستهوينا ونشعر نحوه بالآفة، ويثير هواجس وخواطر المتلقين في شعوب العالم التي لا تختلف في جوهرها الإنساني. لو أننا أنعمنا النظر في نقوش الوشم على صدور البحارة وأدرعهم في أركان الأرض الأربعة، والرسوم الغريبة التي تقترش محتويات التعاويذ والأحجية، والطقوس السحرية الميثافيزيقية، والمعتقدات الغريبة في نفوس الجماهير الشعبية في كل مكان، لعرفنا لماذا تلقى لوحات طحفي التونسي قبولا وجدانية عند النواقة والمتلقيين محليا وعالميا.

بدا التونسي في لوحة «مادونا السمكة» التي أشرنا إليها، يرسم الفتاة واللطف على صهوة الحصان. أما السمكة والبيضة والزهرية والهندود وباقي العناصر، فظهرت عن طريق التذاعي الحر بإملاء العقل الباطن، بينما يتم إحكام التكوين بالخبرة الطويلة، والتمكن التكنيكي والثقافة العريضة، والمبادرة الذاتية

لا يقدر على هذا «الارتجال الإبداعي»، سوى كبار الفنانين من موسيقيين وشعراء وأدباء وتشكيليين. فلموسيقار «برامز» مثلا مجموعة من الارتجالات (أمبرتو) على آلة البيانو، تتمتع بشهرة واسعة في عالم الموسيقى الكلاسيكية. ولو أن فنانا مبتدئا محدود الثقافة قليل الخبرة يفتقر للموهبة حاول الارتجال، لأسفرت ممارساته عن أعمال تافهة، كمعظم اللوحات والمجسمات التي تملأ قاعات العرض عندنا.. وفي العالم الثالث بصفة عامة على مدار السنة.

وبالرغم من المسحة الطفولية، التي تصبغ أعمال حلمي التوسني، وبساطة الخطوط والألوان والتكوينات، فهي تفسق علينا ضريبا من البهجة والمتعة الإستيطيقية، وتشملنا بأجواء حالة خيالية تجدد من نشاطنا، وتمدنا بمزيد من الطاقة الروحية، تساعدنا على المضي قدما في مسيرة الحياة الصعبة فهي تجمع بين الموقف الجمالي الشامل والفرجة المسرحية والإنصات إلى الملاحم الشعبية على أنغام الربابة في المقامى القديمة.

نرح حلمي التوسني إلى مدينة بيروت عاصمة لبنان في عام ١٩٧٤ حيث عمل رساما ومصمم أغلفة طوال أحد عشر عاما، قاسى خلالها أهوال الحرب الأهلية والحصار الذي حرم ساكني العاصمة من الماء والطعام شهورا طويلة، لكن روحه القوية لم تتل منها شراسة القتال الهمجى، ولم تترك أثرا في لوحاته، غير ذلك الطابع الحزين الذي يكسو وجوه شخصياته المرسومة أحيانا. أقام هناك معرضا واحدا بعد عام من وصوله، ثم اكتفى بالمشاركة في المحافل الجماعية إلى أن عاد إلينا، ليبدأ عروضة الفردية منذ عام ١٩٨٦.

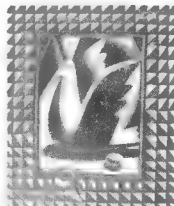
وإذا كانت أعماله ذات أعماق أبعد غورا من مظهرها السطحي، من حيث المضامين الإنسانية والمعاني، والقيمة الفنية العالية للخطوط والألوان واللامس والتكوينات المبتكرة غير المسبوقة، فمرجع ذلك إلى قدراته غير العادية التي اكتسبها خلال مراحل النمو الأولى. كان في صباه ويفاعته وشبابه، يهوى الموسيقى ويمزقها على التي القلوت والجيتار، ويستطيع بعين الخبير أن نكتشف الصلات الحميمة بين تشكيلاته وبين الروح الموسيقية وإيقاعاتها المتنوعة. كما أنه في تلك السنوات الباكرة، التي ترعرع فيها في أحياء القاهرة: السيدة زينب وشبرا ومصر الجديدة، كان شغوفا بالقراءة بالفنيتين العربية والإنجليزية. الأمر الذي زوده بحصيلة معرفية واسعة منوعة، أكسبته عادة القراءة اليومية والتتليف الذاتى المتشعب. شأن كبار الفنانين والمفكرين.

عاش حلمي عبدالحميد أحمد التوسني - وهذا هو اسمه كاملا - حياة الفنانين الواعدين منذ نعومة أظفاره. شأن كل الذين أصبحوا كبارا، وقرأنا سيرهم في القواميس وبنائر المعارف، كان الرسم والتلوين هو شغله الشاغل، طوال سنوات التطليم العام في الابتدائي والإعدادي والثانوي. وكان الوضع الاقتصادي لوالده الموظف الكبير، يتيح له شراء الأوراق والأقلام والألوان والفراجين، وحرية الاختيار وإبداء الرأي. وهي خصائل لازمته طوال حياته، وكانت السبب في تفضيله الالتحاق بكلية الفنون الجميلة، وليس الهندسة أو الحربية تلبية لرغبة أسرته. كما جعلته أكثر صدقا في إبداعه، غير شغوف بتسويق، لا يتنازل عن ممارساته الفنية المتوافقة مع فلسفته وإرائته المتغيرة عاما بعد عام، كما هو الحال مع الموهوبين ذوي العقل الخصبة والأحاسيس الرفيعة.

المعرض الأخير لحلمي التوني الفن الشعبي لفئة عالمية



حطم البيت - زيت على قوال - ٧٠ x ١٠٠ سم - ١٩٩٥



بيضة الهند - زيت على قوال - ٦٠ x ١٠ سم - ١٩٩٦



مادونا السمك - زيت على قماش - ٨٠ x ٦٥ سم - ١٩٩٥



ناقدة البشاشة - زيت على قوال ٧٠ سم × ٥٠ سم - ١٩٩٥



طيفس حول زهرية - زيت على توال ٦٠ سم × ٥٠ سم - ١٩٩٥



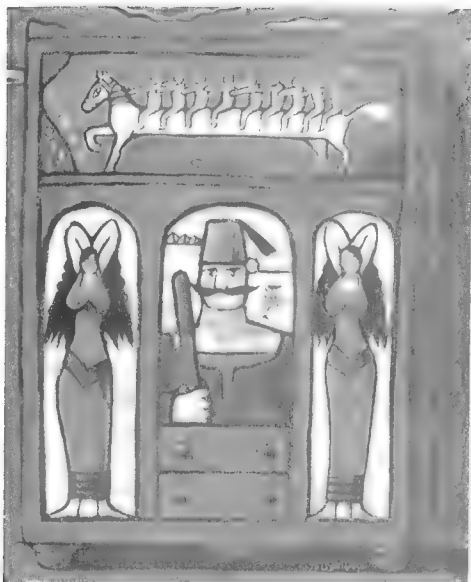
آن نكۆن چمپىل - زىت على قوال ٦٠ x - مسم ١٩٩٦



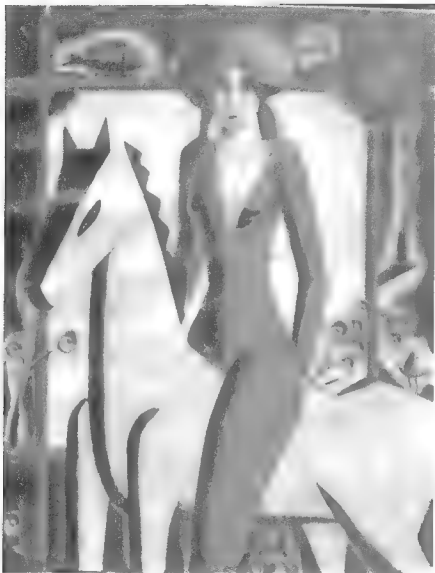
هذات السمكة الزرقاء من مجموعة الخيول - زيت على قماش - ١٩٩٥



رقصة قرعة - زيت على قوال - ٧٠ × ٦٠ سم - ١٩٩٥



بواب العائلة - زيت على قوال . ٨٠ × ٦٥ سم . ١٩٩٥



الفارسية للخضراء - زيت على قوال - ٨٠ x ٦٥ سم - ١٩٩٥



المرأة بطلة/ المرأة لاعبة - زيت توال على قماش - ٨٠ x ٦٥ سم - ١٩٩٤



تحية إلى محمد سعيد - زيت تفرال على قماش - ٦٠ سم x ٨٠ سم - ١٩٩٦



حبیبتی السمكة - زيت علی توال - ۸۰ × ۶۵ سم - ۱۹۹۵

كتاب «العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر» مؤلفه الأستاذ الدكتور عاطف العراقي، يمثل - في نظرنا - مرة العقد في سلسلة إبداعاته الفكرية ذات الطابع الفلسفي الأصيل والتي بدأها منذ ما يزيد على ربع قرن من الزمان لتصل إلى عشرة مؤلفات، إلى جانب ماله من دراسات وبحوث ومقالات تضمها بطون المجلات والنوثرات العلمية والصحف المعبرة في أنحاء العالم العربي وبعض البلاد الأوربية.

وإذا كان مفهوم «العقل» مازال يكتنفه بعض الغموض ويثار حوله الجدل والنقاش؛ فإن اقتران «التنوير» بالعقل في عنوان هذا الكتاب يجعل مفهوم العقل هنا أكثر تحديداً واثقاً شموخاً من حيث يظهر للعقل أداة إنسانية فاعلة وخلقة لا تعمل عليها أية أداة أخرى في قدرتها وتوجهاتها نحو تطوير الحاضر وصنع المستقبل، كما يظهر أيضاً كيف أن «التنوير» مسئولية يتبناها أو يجب أن يتبناها العقل في كل ما يمكن أن يكون هناك من مجالات علمية وأدبية ودينية وثقافية وسياسية واجتماعية وتربوية تمثل منظومة إن كانت متنوعة المحتوى فإنها أحادية الغاية والهدف. وهنا تظهر لنا دقة اختيار المؤلف لعنوان الكتاب، ومصداقيته في الدلالة على موضوعه والغرض منه.

ولعل من المفيد - قبل عرضنا لهذا الكتاب ومحتواه - أن نشير في عجالة إلى أهم التوجهات الضابطة في مسيرة المؤلف الفكرية عبر فصول الكتاب العديدة.

وأبرز هذه التوجهات - في نظرنا - هو الربط بين العقل والتنوير في عروة وثقى لا انفصام لها من حيث

العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر

وفصل بين الدين والسياسة فيحول دون إمكانية قيام حكومة دينية.

على أن هذه التوجهات، قد صاحبها ثلاث نزعات للمؤلف: إحداهما نفسية والثانية أخلاقية، والثالثة نزعة عقلية. أما الأولى من هذه النزعات، فتتمثل في إرباط المؤلف في التشاؤم بخصوص أحوال العالم العربي والإسلامي بوجه عام، وواقعنا الثقافي والفكري على وجه الخصوص. ويرى المؤلف أن هذا التشاؤم موضوعي. ويخبر من التفاؤل الساذج السطحي. ويقدم تبريراً عقلياً لهذا التشاؤم يستند فيه إلى تمثله الراسخ لبعض محطيات واقعنا الفكري والثقافي مشيراً إلى ما يسميه بالإنزهاض الفكري الذي يمارسه أصحاب دعاوى الخلط بين الدين والعلم، والهجوم على الحضارة الغربية والمذاهب الأدبية والفلسفية والفنون الغربية، ودعاوى تحريم الفنون والآداب والفلسفات المقاومة للغزو الثقافي الذي يتهدد ديننا وتراثنا وثقافتنا بل ووجودنا ومستقبلنا، هذا فضلاً عما اعتبره «سيادة الفكر الرجعي (الفكر الأصولي و السلطوي)» معتبراً هذه السيادة محاولة لرواد العقل وإلحاقه في جب مظلم عميق فلا تقوم له قائمة.

وأما النزعة الأخلاقية، فتتبدى لنا بجلالها في مواضع عديدة من الكتاب، يعزف فيها المؤلف لحن الوفاء لبعض مفكرى العرب من أسلافه وزملائه الذين أسهموا بإسهامات وبغيرة في تأصيل الدعوة إلى التنوير ودعم الاتجاه العلماني باعتباره - في نظره - صورة متميزة وممثلة في خصوصيتها للتعبير عن هذه الدعوة وتجسيدها في واقع حي تستمد منه مشروعيتها وأصالتها

يرى المؤلف أن العقل في طائفة المتحددة وإبداعاته الخلاقة، وبفض النظر عن الجسمية التي ينتمي إليها، هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها «التنوير» في مختلف البلدان سواء تلك التي سبقتنا في هذا الضمار أو التي تسعى بخطى حثيئة أو وبندة لتحققه. وهنا يبدو العقل - في نظر المؤلف مثقداً لنا مما نعانى من اتجاهات سلبية رجعية تصارع طموحاتنا وتصائم آمالنا في حاضر أقل قتامة ومستقبل أكثر إشراقاً، من حيث تضمنا هذه الاتجاهات وما يصاحبها من دعاوى تنافض حركة التنوير فتحول ديننا وبين مستقبل تقدمي نشترق إليه.

وثبة توجه آخر للمؤلف يتمثل في التأصيل لحركة التنوير للبحث عن الجذور والنزعة العربية الأصيلة التي نهبت فيها هذه الجذور. وكيف أسهمت بعض الروائد الأجنبية في إنماء هذه الجذور وإنبات فروع ذات أوراق وثمار فكرية بعمت الفكر العربي الحديث والمعاصر في توجهه للعقلاني، وتبنى أصحاب هذا التوجه قضية التنوير ومستقبلية دعمه وإثراء تياره لمضابغة تفكره. ويمثل المؤلف على هذه الروائد بالمعطيات الفكرية والإنسانية للثورة الفرنسية وحركة الترجمة الواسعة للمنتج الثقافي الغربي في المجالات العلمية والأدبية والفكرية والفلسفية.

وأما التوجه الثالث فيتمثل في ربط المؤلف بين التنوير والعلمانية التي يرى فيها اتجاهاً معاصراً في فكرنا العربي ينفي دعمه وإثرائه باعتباره يمثل فكراً تنويرياً يميز بين الدين والعلم، فلا يعترف بالسلطة الدينية،

بالاعتبار، وهو وفاء يمثل ملمحا أخلاقيا بارزا من ملامح شخصية المؤلف وقسماتها.

وأما النزعة العقلية، فتجسد لنا واضحة من خلال نظراته وأفكاره النقدية واحتفائه بالعقل في كل ما يطرحه من قضايا وما يثيره من إشكاليات، سواء كانت هذه الأطروحات مستقاة من لمحات تراثية أو مستمدة من وقائع وظواهر فكرية وثقافية معاصرة، وسواء أيضا ما كان منها متصلا بالعالم العربي والإسلامي أو بالعالم الغربي المسيحي - ونعتقد بيقين أن المؤلف بنزعته هذه يحقق درجات عالية من المصداقية في كل ما يقدمه لنا في هذا الكتاب من حيث تنطلق هذه النزعة أساسا من رفضه الثقافة السائدة لكونها في مجملها مدفوعة بالسطمية، داعمة للفكر الرجعي، داعية إلى الجمود والانغلاق، ومن ثم فإنها لن تشر إلا تغلفا وتكرسا يضاعف أبعاد المسافة بيننا وبين الحضارة والفكر العالي المعاصر، ويؤد آلاما وأحلاما لنا متفروعة في التعبير إلى ما هو أفضل.

إن هذه النزعات وما صاحبها من توجهات قد أسهمت في تشكيل رؤى المؤلف وتطبيقاته التي ضمنها كتابه الذي بين أيدينا.

وإذا كنا نتفق مع استنادنا للمؤلف في بعض رؤاه وتطبيقاته، ونشاركه معونه ونصايق معه على تشاؤمه فإننا نختلف معه في بعض آرائه التي تمثل جانبها من محتوى هذه الرؤى، وفي درجة التشاؤم. نتفق معه، من منظور عام، فيما نمانيه من تخلفه وفي الآثار الناجمة

من بعض الدعاوى الجانحة المناهضة للعقل وانطلاقاته التنويرية، ونصايق معه على رفض تصميم الحكم بالتحريم على كل ما هو غريب أو غريب من فلسفة وأدب وفن، ونتفق معه في هجومه على الذين يتاجرون بالدين، وفي نبذ التقليد الأعمى والتفكير الخرافي الأسطوري، واجترار التراث ببهاياته وسلباته والوقوف عنده دون تمحيص ونقد وانتقاء، دون تجاوزه والانفتاح على علوم وثقافات وفنون الأمم الأخرى المتقدمة. لكننا نختلف معه في تعامله الشديد بل هجومه العنيف على التراث العربي والإسلامي. وقصر إشاوته واهتمامه على علم أو علمين من أعلام هذا التراث، من حيث نرى أن كثيرا من أعلام تراثنا العلمي والفلسفي والأدبي بل والديني، كانوا ينصرفون للعقل ويسملونه بمسح واقتدار في طرح قضاياهم ومعالجتها؛ ولهم رؤى وأفكار نقدية أساسها العقل ومنطقه. ونختلف معه أيضا في رايه بأن الفكر الرجعي الأصولي السلبي هو الفكر السائد في عصرنا. وبغض النظر عما يمكن أن يثار حول تقييم هذا الفكر فإن ما يعتبر في نظرنا فكرا رجعيا، لم وإن تتحقق له السيادة بمعناها الفعلي، ولا ينبغي أن نتخذ من بعض الدعاوى النظرية والتوجهات العملية لبعض أصحاب هذا الفكر، مطلقا للقول بسيادته، فهناك من العلماء والأئمة والمفكرين الإعلاميين - وهم أغلبية ساحقة - من يقرن الفكر الديني الإسلامي الحق وينهجون منهج الاعتدال في الفكر والقول والعمل والدعوة.

ثم إننا نختلف أيضا مع المؤلف في تشاؤمه المفرط ولئن كان هذا التشاؤم مبررا باعتبار صاحبه رائدا من

رواد الفكر الفلسفي العربي والإسلامي في عصرنا، يحمل مفهوم مجتمعه وأمنه عصره، ويتشرف إلى واقع فكري وثقافي أفضل ومستقبل أكثر ازدهاراً؛ إلا أننا نرى عدم الإفرام إن في التشاؤم أو في التفاؤل. فلا نستسلم للتشاؤم المفرط حتى لا نعتقد أو نهدر بعض طاقاتنا النفسية والعقلية وبعض قدراتنا على مواصلة تحمل مسئولياتنا الجسام، كما لا يجب أن نستغرق في التفاؤل المفرط حتى لا نستكين إلى لغة سلبية تصيبنا بغيوبة نتم فيها بأحلام يقظة كاذبة وأمال طوباوية تمثل جداراً منيعاً يحول بيننا وبين إدراك حقيقة واقعنا وموقفنا حيث تديم النأي وتتخلص الجهد فتفقد بعض منا وإرادة - الفترة على الفكر والعمل جميعاً.

ويتجه الدكتور عاطف الحراي في معالجته لقضية العقل والتنوير خلال أبواب وفصول هذا الكتاب، منهجاً تاريخياً نقدياً. ومن ثم فإنه إذا كان تمثله لتاريخ حركة التنوير وريطة بقضايا تنويرية معاصرة، يعالج البعد الزمني لنشأة هذه الحركة وتطورها حتى وقتنا هذا؛ فإن تقييمه ونقده لمعطيات هذا التاريخ وإنجازاته وما انضاف إليه في السنوات القليلة الماضية، يبرز دور العقل في أروقة اهتماماته الفكرية في المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية والأدبية والفنية من خلال استعراض أهم الشخصيات التي أسهمت بجهدها وتتفرع اهتماماتها والقضايا التي تبتتها وادفعت عنها، وهو الدور الذي لا يخفى فيه العقل للعربي بقدر ذاته وتقييم فعاليته، بل يتجاوز هذا الحد إلى حيث الدعوة إلى إعادة تشكيل بيئته وصياغة توجهاته وتحديد غاياته

وتصحيح مساراته، لا لتحقيق توازن وانسجام مع واقعهم الآسن وإنما لتجوير الثورة والتمرد والرفض لهذا الواقع الثقافي والفكري باعتباره نقطة انطلاق واجبة وضرورية لتحرير هذا الواقع من تعبدات وثنية لبعائى فكرية رجعية كادت تستبد بالعقول والنفس من حيث صارت هذه وبذلك تمارس طقوساً وشعائر في كثير من محاريب الفكر وكهوف الثقافة، فصيرتها رابعة مستسلمة قانعة - رغم شعورها بالدونية - بما هو كائن ووادت فيها مجرد التطلع إلى ما يجب أو ما ينبغي أن يكون.

يقع الكتاب الذي بين أيدينا في أربعمئة صفحة، موزعة على بابين: أولهما يخصصه المؤلف لدراسة «أساس البناء - العقل والتنوير»، ومعالج هذا الأساس خلال فصلين. وأما الباب الثاني فيعرض فيه للدراسة لـ «قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية ويستغرق هذا الباب تبعاً لعدد الشخصيات، واحداً وعشرين فصلاً.

أما الفصل الأول من الباب الأول فيتناول «البحث عن الجذور» ويحاول المؤلف رد بأكبر حركة التنوير ودور العقل الفلسفي العربي في إنشائها وصياغتها، إلى مرجعية تراثية أصيلة هي عقلانية الفيلسوف العربي ابن رشد الذي يعتبره المؤلف «عميد الفلسفة العقلية في بلداننا العربية ورائد الاتجاه النقدي التنويري في أممتنا العربية». ويركز المؤلف على بيان أن العيب ليس في التراث وإنما في الفهم الخاطئ للتراث، وأنه يجب علينا فرز هذا التراث وانتقاء إيجابياته التي يمكن الاستفادة منها في عصرنا.

مثلاً في الحفصارة الغربية (للمعاصرة). ثم يطرح إشكالية أخرى: هل في ثقافتنا العربية المعاصرة مذاهب أدبية؟ وجيب بالنفي مشيراً إلى أهم الأسباب. ثم يطرح إشكالية ثالثة متصلة بسابقتها: هل تعد ثقافتنا العربية ثقافة عالمية؟ وجيب المؤلف بالنفي أيضاً ناعياً على واقعنا الفكري والأدبي والفني وقوفه عند حدود المحلية وعدم الالتزام بالضوابط المنهجية والأكاديمية في مختلف الأعمال الثقافية. وغياپ اللواهب والطاقات الإبداعية.

ويحمل المؤلف حملة شعواء على واقعنا الأدبي، والفني خاصة، ويصف كل الأعمال الفنية والمنتج الفني بكل صوره وأشكاله المطروحة في الساحة العربية من شعر وقصة وموسيقى وغناء وسينما ومسرح، بأنها جميعاً غفّة هابطة معنوية في الإسفاف والسطحية ومن ثم فإنها لم ولن تفرز إلا تخلفاً ثقافياً وعقلياً. وعلى أكون صادقاً في اعتقادي بأن الدكتور عاطف الهراقي يستهدف بهذا الهجوم الضار، دق أجراس الخطر لتوقظ أهل الفكر الأصيل والأدب الرفيع والفن الجاد الراقى، من غفوة أتاححت الفرصة للمتاجرين بالأدب واللحن لتعريب سمومهم التي تغسّد الذوق وتضيّع الرذيلة والالتئام من خلال أعمال أدبية وفنية هابطة تخاطب الغرائز والشهوات وتلهيها ولا تخاطب العقل وتسمو بالوجدان وتدعم القيم الروحية والجمالية الأصيلة. لكن ذلك لا ينبغي أن يحجب اعترافنا بأن على مسرح الحياة الأدبية والفنية في مصر خاصة وفي بعض بلدان المشرق والمغرب أعمالاً أدبية وفنية جادة هابطة ذات قيمة عالية

ويعود استعراض ضفاف لما كان عليه فكرنا العربي في الماضي من ازدهار دونه الواقع الحالي لهذا الفكر، كاشفاً عن الأسباب، يخلص إلى نتيجة مؤداها أن للتراث وحده لا يكفي ولابد - سعيوا على سنة الأجداد - من الانفتاح على الثقافات الأجنبية وبمع حركة الترجمة والتعويل على العقل، مع التمسك بهويتنا الأصيلة وتراثنا العربي. ويشير المؤلف إلى معاناته مما آل إليه واقع الفلسفة العربية الإسلامية في عصرنا من حيث لا نجد فيه ما يمكن أن نعده فيلسوفاً عربياً بالمعنى الحقيقي، ويظهر لما يراه أسباباً لهذا الواقع للتردى ممثلة فيما أصاب الفكر من تقييد لحركته وانتهجائه، وما أصاب العقل من شلل نشاطه المرئي، والإكتفاء باجترار التراث دون إحيائه وتجديده، ونعوى التلويح على الذات والانفلاق والجمود الفكري، وهو ما أثر بالسلب على حركة التنوير.

وأما الفصل الثاني، فيخصصه المؤلف لدراسة «قضايا تنويرية معاصرة (بين الوهم والحقيقة)». وفي هذا الصدد يطرح قضايا ثقافية معاصرة في صورة إشكاليات ملحة، ثم يستعرض مختلف الآراء والمعالجات التي قدمت بفحصها لينتهي في الأخير إلى التصريح برأيه، وأول هذه الإشكاليات هي: ما موقفنا من قضية الأصالة (التراث) والمعاصرة (العقل). فيرفض موقف الداعين إلى الأخذ بالتراث والوقوف عنده دون تجاوز، ويرفض أيضاً موقف القائلين برفض التراث وإهماله والأخذ بكل ما هو غريب. ويتفق ويصادق مع الفريق الثالث، على ضرورة المزج بين القديم (التراث) والجديد

وإن كانت الأعمال الهابطة لكثرتها تفقد تلك الأعمال مصداقيتها وتقل من فاعليتها وتأثيرها فلا تكاد تبين.

ويطرح المؤلف سؤالاً مزمناً: هل لدينا حركة أدبية نقدية؟ ويجيب بأن الواقع يعنينا بإجابة سلبية. وعلى ذلك بغياب نقاد حقيقيين يلتزمون بقواعد النقد وضوابطه نتيجة لغياب الأعمال التي تستاهل للتحليل والنقد. كما يشير إشكالية غياب القدرة في موارث ثقافتنا العربية الآن، ويرى أن غالبية المفاهير الذين يعتبرون كتاباً وأبناء ومفكرين ليسوا أملاً لهذه الشهرة وهذه الأوصاف فشهرتهم زائلة صنعتها وسائل الإعلام دون أن يكون لهم رصيد إبداعي أو منتج ثقافي ذو قيمة.

وإذا ينتهي المؤلف من طرح هذه الإشكاليات من منظور تنويري معاصر، نراه يعمد إلى بيان أهم للآثرات في تنوير الفكر العربي المعاصر، داعياً إلى إحياء ما كان معتبراً منها في الماضي ثم أصيب بالانحسار، ويخص منها فعاليات الثورة الفرنسية ومبادئها، وحركة الترجمة لمخرجات الحضارة الغربية في العلم والأدب والفن والفكر والفلسفة، ثم يناقش الدعاوى التي يراها مناهضة لبعده هذه، مثل دعوى معارضة التقدم العلمي للأخلاق، وأسطورة اللزج الثقافي، وتهميش دور الاستشراق في حركة التنوير في الفكر العربي المعاصر.

فيما يخص الدعوى الأولى، يدعو للمهاجرين للتقدم العلمي، إلى ضرورة التفرقة والتمييز بين النظريات العلمية، وتطبيقاتها العملية في صور تقنيات، ويوضح كيف أن مسؤولية ما ينجم عن التقدم العلمي والتقني من

سلبات أخلاقية ونفسية وتربوية واجتماعية لا يتحملها العلماء والمخلصون في جهودهم وغاياتهم وإنما يتحملها أولئك الذين يوظفون أو يستغلون منجزات العلم والتقنيات لتحقيق غايات لا إنسانية. وفيما يخص دعوى مقاومة الانفتاح على الثقافات الأجنبية نرى أن خطر الغزو الثقافي، يرى المؤلف أن هذه الدعوى بما تتضمنه من خوف طفولي وهم مرضي، تؤثر بالسلب في حركة التنوير وتصيب عقولنا بالتخلف وثقافتنا بالجمود. أما عن حركة الاستشراق ونورها التنويري، فإن المؤلف يشيد بهذا الدور، وإذا كنا لا ننطق معه ولا نذكر هذا الدور، إلا أن لدينا بعضاً للتحفظات الخاصة ببعض السلبات التي نجدتها في رؤى بعض المستشرقين وأحكامهم التقييمية وبعض مناهجهم، تلك التي خلّت في بعض الأحيان من الدقة والموضوعية والنزاهة.

وفي النهاية يقدم المؤلف رؤيته المستقبلية للثقافة التنويرية، يمهّد لها بالتنظير لمفهوم المثقف ونوره وما ينبغي أن يتوفر في شخصيته من مقومات وإمكانيات لتشرق بيته وبين غيره من الناس وتمكنه من تحمل مسؤولياته، على مستوى الفكر والعمل، في دعم حركة التنوير وإثرائها.

ويتمّ الباب الثاني من كتاب «العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر»، لتجد المؤلف يخصصه لدراسة قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية عربية، فيما عدا شخصيتين غير عربيتين هما: جمال الدين الأفغاني والفياسوف الإسلامي محمد إقبال. وفي استقراء لتاريخ حركة التنوير في الفكر العربي

والإسلامي بنظرة تحليلية نقدية، يستعرض المؤلف المحتوى الثرى والمتنوع في كنهه وكيف، لا يد - في نظرنا وفي نظره فيما نعتقد - أطرا مرجعية لهذه الحركة منذ بدايتها في القرن التاسع عشر وخلال تناميها وتماثلها حتى وقتنا هذا، ويدعونا إلى ضرورة الإفادة من هذا النتاج التنويري لهؤلاء الذين أسهموا في إنشاء هذه الحركة وبعمها، كل بحسب نوعية عطائه وتوجهاته التي تنطلق أساسا مما أثر أن يتبناه من قضايا تمثل دوائر متصلة في مجال التنوير.

ويعتد المؤلف لكل شخصية من هذه الشخصيات الفكرية والقضايا التي كانت محور اهتمامها، فصلا قائما برأسه. وتبعاً لأعد هذه الشخصيات تبلغ فصول هذا الباب واحدا وعشرين فصلا. ولا يتسع المجال إلا لإطلالة سريعة من جانبنا تمكنا من إبراز الشخصية أو الإشكالية التنويرية التي أثارها وعالجها كل مفكر من هؤلاء دون إخلال برؤية مؤلف الكتاب النقدية والتقييمية الخاصة بأساسهم كل مفكر في إثراء حركة التنوير.

وأول ما يطالعنا في هذا الباب بحسب منهجية المؤلف في العرض - شخصية جمال الدين الأفغاني، وكيف وقع هذا المفكر - في رأى المؤلف - بين شقى الرعى اللذين أحدهما ساكن والآخر متحرك، من حيث كان الأفغاني ذا فكر جامد متعلق دينيا، وذا فكر وعمل سياسي واجتماعي إصلاحى ثورى منطلق. ومن ثم فقد كان بهامه من فكر ونشاط سياسي واجتماعي، ذا دور وإن يكن ضئيلا في حركة التنوير.

ثم يشيد المؤلف بالدور الريادي للإمام محمد عبده في مجال الإصلاح الدينى والاجتماعى، وانكسارات هذا الدور على حركة التنوير وإثرائها، ويعتبره المؤلف مجددا للفكر العربى الإسلامى من الطراز الأول، بفعل ما توفر عليه من عقلية واعية متفتحة، وثقافة متنوعة وسديدة، ومنهجية عقلية مقننة تعتمد على التحليل والنقد لمعطيات للتراث الدينى والفكرى في محاولة منه لإعادة بنائه وتجديده. ويشيد المؤلف بمواقف وأراء تنويرية للأستاذ الإمام، يتمثل أهمها في دعمه للاجتهاد وإعمال العقل فى تأويل النص الدينى، ومقاومة دعوى الجمود والانغلاق ودعوته الصريحة إلى العلم والمدينة.

ثم يعرض المؤلف لمفكر آخر هو عبدالرحمن الكواكبي، مبرزاً دوره في الإصلاح السياسى والاجتماعى، من خلال افكاره لى أروعها كتابيه: دم القرى الذى يتضمن نقده للشعوب الإسلامية، وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد الذى يتضمن نقده للحكومات الإسلامية في عصره. ويبرز المؤلف مواقف الكواكبي الرافض لكل أشكال الاستبداد والمستبدين فرادى وحكومات.

وينتقل بنا المؤلف إلى قاسم أمين واهتمامه بقضايا المرأة من منظور تنويرى ويبرز تبنيه للدعوة إلى تحرير المرأة العربية من القيود والأغلال الموروثة والعادات والتقاليد البالية. إلى جانب إبراز أهم الآراء والأفكار التي تبناها قاسم أمين والتي رفضها وقاومها أيضا فيما يتعلق بالمرأة مثل مسألة الحجاب وعمل المرأة

ورواجياتها العائلية والاجتماعية. وحقوقها الدينية والسياسية والاجتماعية، ومسألة حق الطلاق.

ثم يعرض للمفكر الإسلامي محمد إقبال باعتبار ما للفكر الإسلامي من صلة وثيقة بالعروبة لغة وتاريخا وفكرا، ويوضح كيف تبنى هذا الفكر قضية التجديد في الفكر الإسلامي ودعوته إلى الإصلاح الفكري والاجتماعي، مما انمكنت اثره على حركة التنوير في الفكر العربي والإسلامي المعاصر.

ويخرج المؤلف، بعد ذلك، على الشيخ مصطفى عبد الرزاق وموقفه الفلسفي التنويري وكيف أنه بثقافته الموسوعية واهتماماته الدينية والعلمية والفلسفية وجمعه بين النظر والعمل، قد أسهم في إثراء فكرنا العربي الإسلامي المعاصر، ودعم حركة التنوير بفكره الواعي وأرائه الجريئة ومنهجه العقلية ونشاطه المبدع الخلاق في المجالات الفكرية والاجتماعية والسياسية.

ومن دور أحمد أمين في حركة التنوير، فإن المؤلف معتبرا ما كان لهذا المفكر من تصانيف في التاريخ للإسلام والحضارة العربية الإسلامية، ومحققه من مؤلفات تراثية فلسفية وأدبية، يده علامة مضيئة شامخة في تاريخ الفكر التنويري في العصر الحديث في جوانبه الفكرية والأدبية.

وأما عن يوسف كرم، فإن المؤلف يعتبره من منظور تنويري، من كبار مؤرخي الفلسفة ودارسي الفكر العربي باعتبار ما كان له من مؤلفات في تاريخ الفلسفة الغربية، وفي المشكلات والقضايا الفلسفية ذات الأهمية.

وفيما يخص أستاذ الجيل أحمد لطفي السعيد، فإن

المؤلف يصدده علما بارزا من أعلام التنوير في الفكر المصري والعربي بفضل ما كان له من أثر بالغ في إثراء الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية من خلال مقالاته وتكليفه وترجمات، ودعوته إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، وإسهامه في دعم الحركة الوطنية ضد الاحتلال، ودعم قضايا الحرية والاستقلال والتربية وتحرير المرأة.

وإذ يصل المؤلف إلى طه حسين، فإنه يعتبره رائد التنوير وقمته في عالمنا العربي المعاصر، من حيث أنه خاض الكثير من المعارك الفكرية ذات الصلة الوثيقة بقضية التنوير. ومن أمثلتها قضية الأصالة والمعاصر، وقضية الدفاع عن الحضارة الغربية ومنجزاتها، والدفاع عن الفنون الجميلة والآداب الرفيعة، ونقده لمناهج التعليم ومقاومته لدعوى الخلط بين الدين والعلم، واحتفائه بالعقل والفكر العقلاني المستتير، وغلبة النزعة النقدية في منهجه، وجراته في الدفاع عن آرائه وأفكاره.

يتضاف إلى هذه الكوكبة من الشخصيات التنويرية، عثمان أمين أحد أعلام الفكر العربي المعاصر البارزين. ويستدل المؤلف على اتجاهه وفكره التنويري بدفاعه عن العقل من خلال دفاعه عن الفلسفة والفلسف، ودعوته إلى تحرير العقلية العربية وإيقاظ الوعي الإنساني قبل الوعي القومي، ودعوته إلى القيم الروحية الإنسانية الرفيعة التي ضمعتها كتابه «الجوانية» وإلى الربط بين الفكر والعمل.

ومن منظور علماني تنويري، يعرض المؤلف لفكر توفيق الحكيم الذي جمع بين الأدب والفلسفة، ويرى أن الأدب الروائي والمسرحي ومؤلفاته التي تتضمن

أفكاراً روّى فلسفية، إنما تعبر بجلالة عن فكر علماني تنويري يعتمد على نزعة تأملية فلسفية نقدية مكنته من إثارة قضايا ومشكلات مستعمدة من واقعنا الفكري والأدبي والفني والاجتماعي والسياسي، مثل دعوته إلى ضرورة الترجمة، والمزج بين التراث والمعاصرة، وحرية التفكير والتعبير ومحاربة التقليد، وإيمانه بالتعاودية في صورتها المختلفة.

ومن الرؤية التنويرية وصلتها بالأخلاق في فكر توفيق الطويل، يرى المؤلف أن هذا الفكر يعد أنموذجاً يحتذى في فكره الجاد المستنير ونشاطه الثقافي الدؤوب، وسلوكه القويم، وإن تكاليف وترجماته وتحقيقاته في مجالات الفكر الإسلامي والعربي والفلسفات الغربية واهتمامه الفائق بالفلسفة الخلقية وبالآداب والفن ونشاطاته العلمية والعملية المتنوعة، جعله خليقاً بأن يعتبر رائداً من رواد التنوير المعاصرين.

وينتقل المؤلف إلى علي عبدالواحد وإفي، فيعتبره أول رائد معاصر لعلم الاجتماع في مصر والعالم العربي. ويرى أن كتاباته تكشف عن رؤية علمية تنويرية من حيث إثرائه الفكر الاجتماعي وربطه بمشكلات المجتمع.

ومن خلال رؤية نقدية عميقة في فكر يسوسف إدرييس، يكشف المؤلف عن كثير من المبالغات في الآراء والأحكام التقييمية التي تناوأت فكر هذا الأديب، لكنه يعمد له اتجاهه التقديري الذي واجه به العديد من الظواهر السلبية التي أبطلت بها المجتمع للصير والمجتمعات العربية المعاصرة، ومن ثم كانت له آراء وأفكار تنويرية.

ثم يعرج المؤلف على جمال حمدان، فيبرز اهتماماته العلمية والثقافية ويتناولها من منظور سياسي تنويري ويقف طويلاً عند كتابته «شخصية مصر» ويشيد به أيما إشادة. ويرى أنه يلى كل كتاباته صاحب رؤية تنويرية. وينتقل المؤلف إلى مفكر مغربي هو محمد عزيز الحبابي، ويؤكد على أنه كان يتمتع برؤية حضارية ثقافية استخرجت مادتها من اهتماماته الفلسفية والأدبية وإبداعاته فيها مما أثرى حركة التنوير.

ويعقد المؤلف فصلاً مطولاً يمرض فيه للرؤية العقلية التنويرية المستقبالية للمفكر زكي نجيب محمود، فيثني عليه الثناء كله والذى هو جدير به، ويبرز دوره الرائد والمبصر في إثراء الفكر العربي المعاصر ودعم التنوير، والانتصار الفائق للعقل الذى أعمله باقتدار في تفجير قضايا فكرية هامة ومعالجة موضوعات شتى فلسفية وأدبية وفنية واجتماعية استمخداً من أعماق واقعنا الفكري والثقافي ويعتبره المؤلف على رأس المفكرين العرب للجدون في هذا القرن، فضلاً عن كونه إحدى قمم التنوير في عصرنا هذا. ويذكر المؤلف أهم القضايا التي ناقشها زكي نجيب وألى فيها بدلائل مثل قضية تجديد الفكر العربي، وقضية الأصالة والمعاصرة، والصلة بين العلم والفلسفة، وربط الفلسفة بالواقع ومشكلاته، وغيرها. ثم يعرض المؤلف للمفكر جوسيف قناتس رؤيته العلمية التنويرية ويعتبره رجل فكر من الطراز الأول على أساس ما توفر لهذا الفكر من ثراء وعمق وتنوع وما كان لصاحبه من نشاطات علمية متعددة.

وهي الفصل الحادى والعشرين - وهو الأخير -
يعرض المؤلف لأديبنا العالمى «نجيب محفوظ» والرؤية
الأدبية الفلسفية التنويرية ويرى المؤلف أن أدبه وفكره
يستند إلى أصول فلسفية بعيدة المدى ويؤثر المؤلف
وصف أديبنا العالمى بأنه روائى ومؤرخ وسياسى، يتمتع
بحس اجتماعى وبحس واقعى، وبحس نقدي متميز يظهر
وأضحى فى بعض رواياته، كما أن بعض قصصه
وربماياته تتضمن أبعادا وأفكارا لسياسية، كما تتضمن
إثارة لإشكاليات وقضايا اجتماعية وفلسفية تمثل أرائه
وأفكاره فيها إثراء لحركة التنوير، غير أن المؤلف يخالفه
فى نزعمته التفاضلية.

وفى نهاية المطاف أقول إن كتاب «العقل والتنوير فى
الفكر العربى المعاصر» للدكتور عاطف العراقي،
سباحة عقلية خالصة من أى تعصب، بعيدة عن أى
إسفاف مجرّدة من أى هوى، واعية متأنية فى ذاكرة
تاريخ حركة التنوير فى مصر والعالم العربى، نقف
خلالها مع المؤلف على منجزات شخصيات صنعت هذا

التاريخ، كما نقف معه على أبعاد رؤيته الخاصة لهذه
الحركة ومشروعيتها وحميتها المعاصرة وما تضمنته
هذه الرؤية من آراء وأفكار له فى قضايا عديدة تتصل
وثيقا بقضية التنوير.

لكن هذه السباحة فيما يمثل تاريخا مازال حيا
نابضا، تحكمها ضوابط لا تجعلنا نفوس فى الذاكرة
بدرجة تحجب عنا الواقع الحالى واستشراف المستقبل
للمآل، فعلى قدر ما تحققه لنا من متعة التذكر، فإن
إصرار المؤلف على دعوتنا لمشاركته فى إطلالته النقدية
على الواقع الثقافى والفكرى الذى يراه متربعا مترجعاً،
لا يلبث أن يصيبنا بصدمة تحقق معاناتها العقل العربى
هزة عنيفة تسهم فى بعثه من رقاده ليعاود إثبات ذاته
وإثراء وجوده وتغيير واقع وانطلاق طاقاته ليواصل
مسيرته على درب الرواد، فيمحو ما قد ران على واقعنا
الفكرى من جمود وتقوقع أثرنا تخلقا ثقافيا موفلا فى
العقل الفردى والجمعى على السواء.

نستور تاساس*
ت: أحمد نبيل الألفى

التماسيح

(درس عن الإنسانية للأسماك الميتة)

مسرحية من فصل واحد

شخصيات المسرحية:

• المدرس .
• المخرج .
• أولجا .
• أصوات مسجلة.....

الديكور:

(أروقة عرض ذات أحواض للأحياء المائية يحدى مدن الأتاليب. في عمق المنظر وحول مجموعة أحواض زجاجية مشاعة للسمك تتحفظ على اليمسار لافتة مشاعة تتلى من السلف مكتوب عليها: «أحواض الجموع حائرة» وعلى اليمين لافتة أخرى مكتوب عليها: «خروج الطوارئ» وفي مساحة كذا).
يرفع الستار رويداً رويداً بينما تصدر موسيقى قوية ذات طابع عسكري، وإلى وسط المنظر يقف المدرس رجل متوسط العمر يرتدى حلة زرقاء ذات طراز قديم ويهضع على عينييه نظارات مخفية ويبنى للحوادث تلبكاً في مكانه حتى تنتهي للموسيقى العسكرية فيتقدم في اتجاه الجمهور ويسال المدرس: هل فهمتم جيداً يا ابتائي؟

الانتقال إلى الإزادة، وإلى الاستقلالية وإيداء
الراي الشففس، فالكائنات الأخرى تقرر
لنفسها فيما يتعلق بالحياة أو للموت. (بلهجة
مغايرة) هل فهمتم يا ابتائي؟

أصوات الصغلي: نعم يا استاذ..

أصوات الصغلي: (يهم يجيبون دائماً معاً في صوت واحد) نعم يا
استاذ.
الاستدروس: (بهجة تامة) كان ذلك هو للتشيد القوي للسمك
التي تمعش جماعها في البحر أو على الأرض .
والمنصر المميز لهذا النوع من الكائنات هو

* كاتب ومخرج في ميدان السينما اليونانية، صدر له ١٧ كتاباً (رواياته وأصص قصيرة، وكتابات خيالية) وأخرج ٢٤ فيلماً بين طويل وقصير
اقامت في كثير من اللقادات والمهرجانات الدولية.
وتقديراً لجموع إنتاجه الابى والفني تم تتويجه بعدة جوائز، من بينها: جائزة الحكمة اليونانية، وجائزة هانز اندرسون للتميز، والميدالية
الفضية للتميز للفنون والعلوم والجائزة مهرجان روما للأفلام التمسجية، والجائزة الأولى للأفلام التمسجية أيضاً بمهرجان
سانتريك، والجائزة الكبرى لمهرجان مرسيليا... وغيرها.

المدرس: باختصار، أنتم تعيشون وتتمشرون مثل هذا النوع من الأسماك التي توصف بأنها عسكرية، وهذا مقوله بالصلح العلمي *Spiriti Morti in terram dei*.

(تضلل أوابجا، وهي امرأة أليمت في رومان الشباب ولكنها ما زالت بعد جميلة، إنها متشحة بالسود وتضع قبة سوداء أيضاً تغطي أطرافها حول رجليتها، تأتي من عمق خشبة للمسرح / يتغير في اتجاه الدرس).

أولجـا: اليس هذا هو للكان الذي سيأتي فيه الأستاذ الكسي تزيكوف محاضرتة عن الأنواع المختلفة للأسماك البشرية؟

المدرس: (تأخر إليها في غضب بالغ) أجل ياسيديتي، ولكن الأستاذ الكسي تزيكوف قد انتهى لته من إلقاء محاضرتة.

أولجـا: (بغية أمل) بالضرورة لكم كتب أول الاستماع إليه.....

(بعد لحظة تفكير سريع) أيمكنني التعرف عليه؟
المدرس: (باعتزاز) لك الشرف ياسيديتي أن تكرني الآن في مواجهته (يقدم لنفسه) الكسي تزيكوف، أستاذ الإنسانية المعنوية والمزيفة، وأستاذ الطوم الصربية للدفاع عن السلام، وأيضاً طوم السلام للدفاع عن الحرب.

أولجـا: (بتأثر بالغ) هذا شرف كبير لي ياسيدي الأستاذ. منذ ظهرتي وأنا أقرأ كتابك وأستشعر رغبة ملحة في التعرف عليك! لقد درست تقريباً كل ما كتبت.

المدرس: (مزجاً بنفسه) وما هو الكتاب الذي تفضلينه من بين مؤلفاتي التي لا حصر لها؟

أولجـا: أعجبني كثيراً ديلوك من طبع الاسماء، إنه كتاب مدهش، ويشغفني بصورة خاصة الفصل الذي عنوانه: سمندر لاء بالطرافة الرخوة مع القبطاس.

المدرس: إنك تلمحين في خطأ جسيم ياسيديتي، فسمندر لاء بالطرافة الرخوة - التي تتضمن جلدًا أبيض بين الأصابع - والذي يسمى علمياً *Triturus palmaris*، ليس سمكًا.

أولجـا: (في دهشة) وماذا يكون إذن؟
المدرس: سمندر بشري، كثير ما يفتدي نفسه بأفراء من جنسه. (ثم بلهجة مفارقة) أستمعي إلى ياسيديتي: لقد كان ينبغي أن تكرني على بيئة من كل هذا بالتفصيل، إذا كنت تقرئين كتابي كما قلت لي منذ لحظة شائك في هذا شأن تلاخيل، الأمور منهم والأحياء، والذين كان عليهم أن يعرفوا كل ما له علاقة بالأسماك الحقيقية....

(ثم مستدير في اتجاه الجمهور) اليس كذلك يا أبنائي؟

أصوات الصغار: نعم يا أستاذ.
المدرس: (إلى أوابجا) لقد سمعتم، اليس كذلك؟ إنهم جميعاً مثقفون معي.... فسلنا من أن هذه هي الإجابة الوحيدة التي يوسمهم أن ينطقوا بها (مقلداً أصوات التلاميذ) نعم يا أستاذ! إنهم جميعاً مثقفون بسبب الجهل ومخلصون بسبب الخرف.

أولجـا: (تساردة) هذا... هذا أمر بالغ الصعوبة ياسيدي الأستاذ.

المدرس: في حوض كصوفنا البشري، كل شيء بالغ الصعوبة ياسيديتي.... وهو ما يعتد للمشكلة

الكرى ا لى تراجمها تاسمى العزىة فى
الفترة الائمة.

اولجـا: (مروعة تارياً) هـ...! وكن هل توجد هنا...
المدرس: هذا طبعى جداً ياسيدتى. فحوض متوافق
ومتزامن تماماً كحوضنا، ويضم كل فصائل
ونوعيات البشر: من عسكريه، إلى رجال دين،
إلى كتاب، إلى متوحشين من أكلة لحوم البشر...
حوض كهذا، يتحتم أن يضم كذلك تاسمى،
ولكن مشكلة تاسمى لى ذكرتها لك منذ
البل، تلخص فى الصعوبة التى تراجمها للتكلم
والتعود على المناخ المتطور للقرات التاريخية
للخلفة.

اولجـا: انا لا افهم ياسيدى الأستاذ...
المدرس: اتبعين ياسيدتى (يتكلم نحو عدد من الاوضاع
الاجامية للسام) انتظرى هناك فى اللخرة...
اولجـا: (تتسرب من للدرس، وتمن النظر فى الاتجاه
الذى يشير إليه) هذا صحيح...

المدرس: ماذا تدينين هناك؟
اولجـا: أرى تصاميم... هناك... يستريحان.
المدرس: لكم أنت سافرة ياعزيزتى! إنهما لا يستريحان،
ولكنهما مستقران فى اللوم.

اولجـا: (محتة) بلان لكى يستريحان!
المدرس: (فى حمة بالغة) إن درد اللعة ياسيدتى
ليس مسألة راحة على الإطلاق... هذان
التصاميمان - هاتهما شأن كل تاسمى
العالم - يقى دومهما كود فعل طبيعى من
أجل أن يعيشا. إنه موت مؤقت يسمى أيضاً
حيات شتى. هل فهمتى الآن؟

اولجـا: (يخجل) أخشى ألا أكون قد فهمت. (ثم ولى
تحاول تقرير مرقها) إنى كما ترى، ليس لى إلام
عرض فيما يتعلق بالعلوم. نتقسنى الثقافة كما
كان يتقل لى زوى السكى. لكن هذا لا يعنى
إطلاقاً أننى لست شغولة إلى حد الهوس بكل ما
هو إنسانى أو غير إنسانى كذلك. إنيك مثلاً.
عندما قتلت أطفالى، حرصت للغاية على لئهم
فى مقبرة مروعة وهائلة حيث يتاح لهم جيداً
دراسة عادات وثقائيد ميتهمنا.

المدرس: إن حكايات اسرتك ياسيدتى لا تمنى فى شيء.
أرجوك أن تتكررى بالتزام الصمت، لأن اللين
تابعاً محاضراتى لئهم الرغبة فى أن يرجعوا
إلى أسئلة.

مـوت رجل: (من خلال تسجيل) إن السيد الأستاذ محق تماماً!
لقد جاء لورتا لترجه إليه الأسئلة عن موضوع
محاضرتك.

المدرس: (إلى أربابا) أسمعنيك ياسيدتى؟ منذ ما يزيد على
قرن من الزمان وأنت تضاميتنى بأسئلتك.

اولجـا: إنك تبالغ ياسيدى الأستاذ. (تضد يده فى
أبسامها) ثم أن الزمن من ناحية أخرى لا أهمية
له فى الاوضاع اللثية. فلا شيء يتغير هنا،
ولاء دائماً هو لواء.

المدرس: (مضيق) كلى ياسيدتى... إنك من نصية
للمنظر الأسود مسلمات أترا Salamandra
BUTA نوع من الضفاديات البرمائية التى لا
أحبها مطلقاً.

اولجـا: (فى عظمة) كيف تكهنت بذلك؟
المدرس: (متزىة) (بنفسه) هذا تخصصى وأنا على امتداد
زمن ممارستى للتشريح والتصنيف لم أخطئ

أبدًا. ثم أنه واضح جدًا من تكوينه إن لديه كل عيوب نوع لا أتبله مطلقاً في أحواشيه. إنك تتحلمين الأمر عن طيب خاطر، ياسيديتي العزيزة، لقد ولدت لتعيشي مسكينة، وإليك مساعدة بحالة أسوأ، والعمل الوحيد الذي يمكن أن نصح به في حياتك البائسة، هو ذلك للأطفال، ولكنه، حتى في هذه الحالة البطولية، كان رد الفعل لديك وقتياً ومابراً. إنتى على يقين تماماً من أنك تلعبين في أيام الأحاد متشعبة بالسوداء لزيارة أطفالك في مقبرة الحي، وربما تخسرين أيضاً في البكاء وتخللين دور الأم للذكورة. أترى ياسيديتي خسفتك من كتابي عن المعلم، وستجدين فيه كل التفاصيل عن حالته بكل خصائصها البغيضة

أولجيسا:

(بخفية لعل كبيرة) إنى يائسة ياسيدي الاستاذ... فبرغم معرفتي لجذور البهجة التي ترجع إلى السمنتر الأسود، إلا أنني لم أكن أتصور مطلقاً أن سوفنى فلنزع إلى هذا الحد. فأتا ربما أقبل الأمر بامتياره تلهياً لهجتماعياً، ولكن هذا لا يعنى مطلقاً أن الأمر يعجبني.

المسخرسة: (مستدرة) إذا كان الأمر لا يعجبك حقيقة، فماذا فعلن كرد فعل لذلك؟ ماذا فعلين إذن ياسيديتي العزيزة، أنت وكل السمنتر الأسود؟ (ثم بامتزاز) بينما تماشيهي...

أولجيسا: ماذا فعل تماشيكم؟

المسخرسة: إن لها رويد أفعالها، التي قد تكون رويد أفعال مؤسفة وبحزن، ولكن مع ذلك فهي رويد أفعال حقيقية. تماشي لثري ياسيديتي، تماشي لتشامدى

عجبا... (يتناول يد أولجا ويقتادها نحو العرض الزجاجي الكبير في عمق المنظر) هل ترييهما؟ إنهما ساكنان بلا حراك، وسيبقيان هكذا على امتداد الشتاء.

وعلى هذا النحو تجد السلحفاة الصغيرة فرصتها لإظهار قوتها المثيرة للشفرة. فالمسلاخ تمر على أجساد التماسيح وهي تعتقد أنها صاحبة السيادة في هذه الأرواح الزجاجية... يالها من حيوانات مسكينة.. فهي أيضاً كالفالبية من بيتنا. لا تستطيع أن تكلمهم سوى عظمة هذا الفوت المتعطل في دلبيات الشوى.

وأمام هذا الإلقاء البطولي الذي يترارى فيما وراء هذا السكون... يأتى الأطلال إلى أروقة هذه الأرواح، وينظرون متعطلين إلى كل أنواع السمك التي لا تهتم برجوبهم. ثم يتوقفون أمام التماسخين قائلين لأهم:

أصوات أطفال: (مسجلة) أوما أتماه التماسيح! تعالى انظري! ولكنها لا تتحرك أبداً لماذا؟

المسخرسة: ربما أن الأم تكون عادة غبية بما فيه الكفاية فهي تجهيه:

صوت اسراف: (مسجل) ذلك أنها تنام بالإنشائي، ولكن هيا بنا الآن، لقد شبعتم من الفرجة، فلنذهب إلى محل الحلوى لتأكلوا نصيبكم من الدجائره... وانت. لانه كنت طفلاً مطيحاً - مسكترى لك أيضاً للعب التي طلبتها مني: عصاكر، وأسلحة حرب.

أصوات أطفال: (مسجلة) والتماسيح بأماما؟

صوت امرأة: (مستجلاً) دعوها في سكنها... إنها شديدة

الحيث.

المسدرس: لقد سمعتم فيما أرى... يالها من أعجوبة جمل

وصفائير بوجوازية ومع ذلك فالأطفال قد

اندركوا بالبداهة أن ثمة شيئاً في تلك القوس

السلبى للتامسج... ولكن من يستطيع أن يشرح

لهم الحقيقة؟

الحقيقة الصحيحة

أولجبا: (في حياء) وماذا تكون هذه الحقيقة ياسيدى

الاستاذ؟

المسدرس: لكم أدت بقاء ياسيدتى شاك في ذلك شأن معظم

الأسماك التي تعيش في أحواض اجتماعية

مختلفة. إنهم مثلك في كل ما يفكرون، وأحياناً في

كل ما يفكرون فيه، لا يملكون سوى كلمة معهم

أصوات الصغار: نعم ياالاستاذ

المسدرس: لك أن تعجبى بهم ياسيدتى العزيزة إنهم أسماك

للأه الذببة التي تستطيع الحياة في كل مكان،

وتستطيع أن تتكلم مع كل للمواقف الاجتماعية،

والأخلاقية، والدينية...

أولجبا: ومع ذلك ياسيدى الأستاذ، فلما شخمي...

المسدرس: (بمطأ) ماذا تعلمين أنت؟ أنت شخصياً؟ إنك

تتلمعن كيف تخفيين أسماك مقلية مع البطاطس

أو أسماك مسلوقة مع البيض. دانت تاكلين

أسماكك، وهى أيضاً لديها الرغبة في أن تاكله.

ومع ذلك لانت تحاولين أن تكونى لطيفة معها

عندما تلتذتين بها في الأحواض الرميدة الكبيرة.

إنك تحبينها برشاقة، وترجيهن إليها الدعوة

لزيارتك في حوضك دون أن تجرئى يوماً على

قول الحقيقة لها، بأن هناك الوحيد هو اتهامها

بهم مع الأسرة. (يقتررب منها) اليس كذلك

ياعسرتوتى مسلمندرا أترا Salamandra

Saltra

(ثم يتقدم نحو مقدمة المسرح).

صوت رجل: (مستجلاً) اسمع لنا بالاعتراض ياسيدى الأستاذ.

كنت تحدثنا منذ قليل عن التماسج، فتابع

حديثك عن هذا اللوفرور. إن السمندر يختلف

الرائة لا أهمية له بالنسبة لنا.

المسدرس: (ملتفتاً إلى أوجبا بفهيف شديد) أترين

ياسيدتى؟ سبهيك بدأت التكلم عن السمندر الذى

لا أهمية له، بدلاً من تحليل المشكلة الكبرى

اللتعلقة بالتماسج.

أولجبا: تابع حديثك إذن، فلم يرغمك أحد على أن تهتم

بأمرنا. هيا تفضل. (تتقدم نحو لافتة مخرج

الطوارئ؛ لكي تتصرف لكن صوت للنس يرغمها

على التوقف).

المسدرس: الخروج من هذا الاتجاه محظور عليك ياسيدتى.

أولجبا: (تستمر إليه) ماذا؟

المسدرس: (يرجعه نظرها إلى ثلاثة المضايق) ألا تعرفين

القراءة؟ انظرى فوق: مخرج الطوارئ، يعنى

في حالة الخطر. وإن، فهذا ليس من أجله، أنت

التي ليس لديك أى وضع أصيل، وتبقى في

مواجهة الخطر. أنت، أنت تعرفين كيف تفرقين،

وتختبئين، وتلتئين... إنك أسيلة في أنتمائه إلى

السمندر الأسود، من هذا الاتجاه للخروج يمر

فقط الرتوى أصحاب الشمير الحمى. وأغنى بهم

أولئك الذين يرباضون الشاقل مع الأحراض،

أولئك الذين لا يتبعون رجة لئلا يحمده
قلايمالي..

أولجيا: (مرحة تقريباً) إين، ياسيدي الأستاذ، ملتي على
الطريق الذي أستطيع الخروج منه.

المسرد: (مشيداً إليها في اتجاه مسلة المسرح) من هنا
ياسيدي.

حيث يوجد آخرون من السمندر في انتظاره.

أولجيا: (تتقدم نحو مسلة المسرح، ولكن قبل أن تنزل
الدرجات للزينة لمسلة تصوير وتسل للدرس بخجل
بالق) هل لي بالكسي تزيكوفه الا يوجد لي أي
أمل؟

المسرد: (مكثراً) أمل... لا أعرف هذه الكلمة... ربما تكون
كلمة أجنبية... اليس كذلك؟ عربية أو بالأحرى
صينية؟

أولجيا: ماذا بك ياسيدي الأستاذ... إنها كلمة دارجة
الف الناس استخدموها كل يوم تقريباً!

المسرد: فهمت ياسيدي، إنها كلمة سمفونية Mot sal-
amandrien.

أولجيا: (بارتياح) ولكن ثمة تفسيرات كثيرة لأمر قد
يرتبط بها: الأول: للحياة، الموت، الشجر، الحرية،
العمل، البهجة، الفن، الملح المسرح، الحروب، ...

المسرد: (صارخاً) كفى... كفى... والأمل، هو مرحة
جنس السمندر، كموا القط، وثاء العنزة، ونجاح
الكتب، ويعمل التمساح.

أولجيا: إنك عالم حقيقي ياسيدي الأستاذ! (تتربع منه)
وإن، هل بوسعي التعلق بالأمل؟

المسرد: تحليبه أنته أنت نفسك... ولكن بكل الأمانة
والصدق، ولذا حدث ذات يوم أنك أصبحت

تدعير على ممارسة عويل التماسيح، فسوف
تستطيعين وتذاك أن تمولي لزيارتنا من جديد.
فسيكون دائماً في حوض التماسيح مكان صغير
من أجلك.

أولجيا: (تتبع دمر للدرس وتقول بيبة) كنت على يقين، من
شمولية تفهمك، ياسيدي الأستاذ.

المسرد: كوني مطمئنة ياسيدي، لأننا أكره العاطفية
للطلة: إنها الخطر الكبير الذي يشهد العلوم
والأنث... (ثم يتابع بلهجة مغايرة) ولأن تستطيعين
أن تهلسي في ركن بلا حراك كي أتابع
مناقشتي...

أولجيا: (مطمئة) سافعل الاسم لك... (تجلس على الأرض،
وتثبت عينها على المدرس الذي يتقدم من جديد
نحو مقدة المسرح، ويصرخ في الكلام).

المسرد: يوجد السمندر الأسود. Salmandra atra،
ولكن يوجد كذلك السمندر الرقش Sal-
amandria Maculosa الذي له ليل
أسطواني، وأرنة أسود تتنشر عليه بقع صفراء،
والسمندر مصفحة عامة يسكن في المدن الحديثة،
ويرتاد الصالونات، والمسارح، والجامعات،
والمقابر. وهذه المخلوقات، برفع ما نعتقد عن
جهل ساذج - هي في حقيقة الأمر مخلوقات
سامة، وأنها كل الميزات والقدرات للنجاح في
الحياة. واستشهد لكم بإحدى هذه القدرات التي
تعتبر من خصائصها الجوهرية: فهي مخلوقات
قادرة على إنتاج أجزاء مختلفة من أجسامها أو
من أرياحها - إذا كانت لها ربح. وهذا أمر نادر
للغاية.

رد الفسيف: (مسيول) (عاصفة من التصليق واموات تصيح:
برافا برافا...).

المدرس: (هو ينحن الجمهور باربعيا كبير) أشكركم
ياجمهور السمتد للعزيز على لطفكم وتجاوبكم.
هذا يشجني على مواصلة البحث والتقصي في
شئون جشكم. وأرجو أن تسموا لي الآن
بالتصاحب إلى ناحية تماسيحي، فهي تنتظري
مثل الصيف.

أولج: (يصوت بالغ الارتفاع وهي تهب متلخفة من
مكانها نوره) أعتقد ياسيدي الأستاذ أنني في
فترة قصيرة من الزمن - ربما أقل من خمسة
آرون - سوف أستطيع أن أطلق عويل التماسيح.
المدرس: (مستديرًا تاحيها) إك تبالغي في تلك
ياسيدي...

أولج: (مبهلة) ومع ذلك فأت نفسي قد عمدت إلى
تشجيعي منذ حين.

المدرس: هذا صحيح، ولكنني لم أقل أبدًا إلى مؤمن
بالمعزات.

(مهرج سهرق يدخل بملابس اللزقة من الصالة
إلى المسرح واقصًا؛ إذ تصيح في الوقت نفسه
موسيقى السيرك مرحة جدًا ومتصاعدة... بينما
المدرس يتابع بدوره هذا في دهشة بالغة؛ ثم
يقترب منه ويسأله).

المدرس: من أنت أيها السيد، ومن الذي أعطاك الحق في
الدخول إلى أروقة هذه الأرواح؟

المهرج: (لا يهبط مستمرًا في أداء حركاته اللائقة...).

المدرس: (في غضب) لقد سألتك أيها السيد، من أنت،
ومن أعطاك الحق للدخول في أروقة هذه
الأرواح للتمسك؟

المهرج: (يخرج من مسرته اللزقة ورقة من الكارتون
الابيض مكتوب عليها بانخط العريض ولا
أسمع).

أولج: للسكن لا يستطيع أن يسمعه، إنه أصم.

المدرس: هذا لا يهمني ويني أن أنصرف...

أولج: وماذا عن سفينة نوح ياسيدي الأستاذ؟

المدرس: عن أي سفينة تحدثيني؟

أولج: أتراك نسيت إذن! إن الأرواح المائية، شأنها
شأن سفينة جنذا الأكبر دلوحه عليه للسلام،
وبالتالي يتحتم أن تضم هذه الأرواح كل
الأناس والأنواع من الكائنات البشرية لإبقائها
من الطوفان. والسيد المهرج - بعد السمتد - هو
الفرع البشري الأكثر شهرة في المجتمعات غير
الاجتماعية التي يصنع تصورهما فيما بعد
الطوفان.

المدرس: (يقرب من مهرج السيرك ويتلخصه) أستطيع
القول إنه الأحرى من الفسيفيات للجزعة
كالرخام، جردون بر مائي يسمى بالمصطلح
العلمي: تريتوروس مارموراتيس Triturus
Marmoratus، والفسفة التي تصنع بها
شخصيته هي لثرة الغائبة على للتراس والنهام
بني جش.

المهرج: فقط عندما أتحرك مدفوع بالجوع.

المدرس: وإذن، فلنأكل!

المهرج: (ينفجر ضاحكًا) الجوع ياسيدي الأستاذ لا
يتوقف إلا عند الموت، وأنا لا أريد أن أموت.

المدرس: ولكن هكذا يتلقل لسان الحال بلق لامت أصم.

المهرج: (يخرج من جعبته ورقة ثانية من الكارتون مكتوب

عليها ولا تكلم، ثم يخرج ثالثه عليها ولا يرى،
وبالتسامة مريضة يقول للمدرس: بهمسب
الأحوال... وهذا يعني أنني إنسان متكامل.

المسدرس: (صارفاً في حدة وفقدان) أغرب عن وجهي... إذا
قدر لأحواضي اللاتنية أن تكون سفينة نوح للبشر،
فإنني أرحب بالطوفان! الطوفان!

المسدرس: هدوء من غشيبك ياسيدي الأستاذ... كن
هادئاً...

المسدرس: (أكثر حدة) أغرب عن وجهي، أقول لك... لقد
أصبحت على الأرض من الأتبعين أكثر مما
ينبغي... فلنقتل عليها إذن ملكة التماسيح...
(ينظر حوله في الاجتماعات الثلاثة المؤدية إلى
الكان ويصرخ): يا حراس... أين الحراس؟
(صمت عميق)

المسدرس: ألا يوجد أحد هنا؟ (يقدم ناحية الأحواض وينظر).
إني تماسيحي مازالت تخط في الخوا...
ياحراس... (ثم مرتجاً بهولاً) خطر إنسان!
ياحراس....

المسدرس: لا جنبي من سدراك يا عزيزي، إن السيدة وأنا،
سوف تكون النجاة من تصبينا، ولا شيء ولا
أحد يوسم أن يحول دون ذلك. إننا نملك قوة
أعظم من اللوحة «التريوتن» أوريا أرميسلندريكا
بيبرليزينا أنامباريوس أسيدوليكوس إن
كريستالديكوس اللديفونيس اكستريوتراتيم
الديجيتيكوس أستيرلاتيم.

La "Trisutaria ari-
yindricabiotirenia anamaritis embol-
icus in criystalidikus extireratum in-
digenicus estipulatum".

كل هذا في كلمة واحدة يعنى...

أولجبا: (زجاج) يعنى ماذا إذن؟

المسدرس: (وجهها كلامه للمدرس) يعنى ماذا إذن ياسيدي
الأستاذ؟ هل أنت العالم الكبير لهذا القرن، العالم
الذي نوس كل شيء ويعرف كل شيء، وأصبح
يمتلك القدرة على التمييز بين البشر والأسماك أو
بين الأسماك والبشر، قل لنا إذن ماذا تعنى هذه
الكلمات؟ ما هي هذه القوة التي تتيح لنا أن نبقى
أحياء برغم الطوفان وكل ضروب الكوارث؟ إن
وحوش ما قبل التاريخ العظيمة قد انقرضت
نهائياً، وتماشيكت أيضاً سوف تختفي نهائياً في
زمن ريجين. أما نحن، الذين صنفناهم من فصيلة
«التريوتن» أو «السمندر» فسوف نبقى (صائحاً)
سوف نبقى إلى الشيطان سفينتنا.. لسنا في
حاجة إليها، لأننا لا نخاف الطوفان. (ثم يهبط
التمساح) الآن، تستطيع أن تتعلمها ياسيدي
الأستاذ. تستطيعون جميعاً أن تتعلموها: الطوفان
مرنمن التفننا!

المسدرس: (ينظر إليه مرعاً... فهو في حالة ذعر مفاجئ...
ثم يتوجه إلى الجمهور ملتمساً منه العون وقد
تملكه اليأس) ساهدي ياسادتي، أنقلوني من
هذا «التريوتن»، وهذه «السمندر» إن أحواضي
للأنية في خطر، إن تماسيحي في خطر. إن موتي
في خطر. (يظهر على الأرض مركزاً على ركبتيه
ومخفياً وجهه بين كفيه).

المسدرس: (إلى أولجا بصوت خفي). أعتقد أنه قد حان
الوقت للخلاص من هذا القبي.

أولجبا: (مرعاً) ماذا تريد أن تقول؟

المهـرج: (وقد أخرج مسلياً من جيبه) انقله... إن أولئك

الذين يصرخون ويهتفون يكونون دائماً خطرين جداً على توازن عالمنا للفشل التوازي. وهذا ينطبق بصفة خاصة على العلماء عندما يتكلمون أزمات الشمع... موفى هذا العصر اللقلق

اولجـبـا: جداً لمضاربنا.

المهـرج: كلا، فلنا ضد العنف... ضد العنف.

(يرفع بالغة) ولكن أين ترون العنف؟ إن الأمر لا يتعلق إلا بما يسمى «أرتانازي» - Euu-

athanasie. أتعرفين باسمثرتي

اولجـبـا: العزيرة معنى كلمة «أرتانازي».

المهـرج: كلا، فهي بالأسية لى كلمة بالغة للغموض.

إنها كلمة هـ 'صل يئالى ته إما صوتاً بلا ألم، وإما :أُلا مشهوراً وديكاً تخليصاً للمريض من ألم قاسية ومزمنة لا شفاء منها.

(ثم بلهجة مغايرة) ولأن، ماذا ترون؟ سوف نودى هذا القتل العلى للمشروع لهذا للعالم للسكين الذى درس كل شيء ماعدا الجوهري. إنه سر الـ «تروينوتاريا أريسيلندريكا، بيوتيرنيا أنا ماريتوس...».

"Trisutaria aricylindrica biotrenia ammaritus..."

اولجـبـا: (تقاطعه صاخبة) استملك باله الا تعادى النطق بهذه الكلمات، إذا كنت قد قررت قتل الأستاذ، فافعله إما أنا، فستصرف لائتى أخاف من الضجيج.

المهـرج: (متكبكاً بغض اللشم) أنت حماسة للغاية باسمثرتي العزيرة.

اولجـبـا: ربما. (ثم بلهجة مغايرة) وإن، ستصرف؟

المهـرج: نعم... (يرفع يده اليسرى مستهيكاً لإطلاق كئنا، بينما تتدفق أولجا بنفسها عليه وتمتعه من ذلك...) ماذا دهائه؟ (تصبر عن أولجا صرخات غريبة) اشرى لى إن، ماذا دهائه؟

اولجـبـا: (تلتصع صراخها ويعولها دين أن ترد عليه...).

المـدرسـة: (زهب واقفاً مشهوراً بانفعال جارف يقبل أولجا) ها هى المعجزة التى تمتعتها منذ حين قد تحللت بإسطقى العزيرة، فعمول التماسيح بصراخها يصدر هكلا وأنا الذى لم أستطع الاعتقاد بأن ذلك سيكون بيسعه ذات يوم ها أنت ذى ترون الآن يا عزيرتى الصغيرة أن الحاجز الضخم للحوق للظلم فى تجاوزها للحدود الإنسانية هو للنطق. ثمة تحاليل علمية أكثر مما يلبقى، مع افتقار للخيال والشعر! (ثم بصوت بالغ لفتة) إن سمثرتي العزيرة بوسمها إطلاق عويل التماسيح لكده اعولت إمرأاً...

المهـرج: (بصوت خفيض) أغشى أن يكون الأمر قد طلب قتل اثنين.

(من عمق التفكير المـدرسـة يسمع عويل التماسيح. المدرس يهدى فى مكان وسط المسرح بلا حركة. إنه لا يكاد يصدق ما يسمع. ينظر حوله وقد غمره غرب من الإعجاب والفرح... يتقدم نحو أولجا وسامها).

المـدرسـة: أنت أيضاً، تسمعين أصوات المعجزة؟

اولجـبـا: (تتعلق صرخة مرحة).

المـدرسـة: ومع ذلك، فافشأنا مازال قائماً... إننا فى شهر ديسمبر. (إلى المـدرسـة) اتسمع أنت أيضاً باسمثرتي؟

المُدرِّس: (يبدون أكثر؟ ماذا؟)

المُدرِّس: أصوات هذه الصخرة غير المتوقعة.

المُدرِّس: (يستمع في صمته ثم يجيب) لا، ولكن على الانتباه أولاً من أمرك! فلم يعد لدى مزيد من الوقت أخيه.

المُدرِّس: ماذا تريد مني؟

المُدرِّس: (بصراحة بالغة) ائتلك. (ثم مضيئاً إلى أوجا) وربما على أن ائتلك هذه السمكة كذلك.

المُدرِّس: من أجل أن تكسب ماذا؟

المُدرِّس: من أجل متعتي الشخصية. ماذا يكسب أولئك الذين يخوضون الحرب؟ (يعمل التماسيح يسمع الآن أكثر قوة).

المُدرِّس: لقد فانتك الفرصة أيها القريظون المسكين. لن تستطيع بعد أن تتقلنا. فالزمن قد تجاوز خط الإنسان نهائياً.

المُدرِّس: (بسخرة) هذا من قبيل المزاح الغبي. فلنا باستطاعتنا دائماً أن ائتلك.

المُدرِّس: اضغط على الزناد إذن. (البرج يتردد) اضبطه اقرب لك. لماذا تتردد؟ ما الذي يخيفك؟

المُدرِّس: (محاوياً أن يبيّن رابط للجاني) أنا لم تتردد أبداً في مواجهة أي شيء.

(يستعد لإطلاق النار على المدرس ولكن أوجا تتدخل نحوه وتمنعه).

أوجا: (بصعوبة بالغة ضاغطة على مقاطع كلماتها): لا - تتركه.

المُدرِّس: (إلى أوجا وهو هادئ تماماً) دعني بإمطاتي، دعني. (أوجا تهتد من اللهرج، وتتسارع على الوقت لحظة من الصمت العميق).

المُدرِّس: (يرفع يده المسلحة ببطء شديد، يتقدم في اتجاه

المدرس، يضغط على الزناد ولكن لا يسمع أي

أثر لعلقة. يضغط من جديد: مرة، مرتين، ثلاث

مرات... يلقى بسنمه على الأرض في هياج شديد

مسانماً) إلى الشيطان!... ومع ذلك لم تمض

سوى بضعة ثوانٍ على استخدامي لهذا

للسنم في قتل يسوع مارق. فما هذا الذي يحدث الآن؟

المُدرِّس: (بمسألة تامة) إنها التماسيح أيها القريظون

القريظون... التماسيح قد استيقظت... ألا

تسمعها... حاول أن تسمعها... حاول.

(يعمل التماسيح قوى جداً.

حركتان موسيقيتان في تصاعد.

الألوار تنطفئ،

ولا شيء يسمع بعد...

صمت وظلام...

ثم ضوء شمع يضيئ ضامحاً من عمق المنظر:

إنه المدرس وألفاً الشمع ويتقدم تدريجياً

نحو مقفلة اللوح موجهها كلامه التالي

للجمهور).

المُدرِّس: إلى أسف وحزن يا أصدقائي لهذه المسألة

للمعارضة غير المتوقعة. فلي غشون بضعة أيام

أن يكون لدينا شيء: لا كهرياء، ولا طعام. كان

أسلافنا المساكين يقولون: «في حالة الحرب كما

في حالة العرب. أما أنا فلأجندني مضطراً لأن

أقول لكم: «في حالة الطوفان كما في حالة

الطوفان». علينا أن نبدأ كل شيء من جديد. فلي

أعرض خالية من البشر نستطيع دائماً أن نأتي

بالمعجزات. سوف نحقق النظام لكل شيء.

وتأسيساً على سوف تساعدنا في جهونا. (إبراهيم بالغ حاملاً دائماً الشمعة يتوجه ناحية الأحااض الزجاجية. يحاول أن ينظر... يقرب الشمعة من الأحاض. يصرخ.) أين أنتم يا صديقائي؟ لم يعد هناك أدنى خطر من الإنسان... سوف تستطيعون أن تعيشوا في كل مكان... وفي كل المصير... (يصيح بمزيد من القوة) ولكن أين أنتم إذن؟

(مركز إضاءة يطرع على ركن من الخظر لسنحي حيث يرى المهرج متكئاً على جدار وهو ينظر إلى المدرس ويبتسم).

المهرج: هم أيضاً قد ماتوا... لم يعد بعد أحد في الحوض الكبير لعلنا. لا أحد سواك أنته. وأنا، والمعلمة السوداء الصغيرة التي استطاعت أن تنجو بنفسها منقلبة تحت حجر.

المدرس: (وهو لا يريد أن يصدق عينيه، يقترب من المهرج ويتحسس) أهو أنته التريتون؟

المهرج: أجل... التريتون المسكين الذي استطاع أن ينجو بنفسه هو أيضاً في إحدى اللحاحات القريبة من البحر. لكم كانت رغبة حقا هذه الحاصفة المصرة. إن تماشيك كانت أول من الركبا الموت.

(تسمع موسيقى تتسم بالمعوض)

المدرس: (خفية أمل كبيرة) سوف نبدأ إذن من جديد...

المهرج: سوف نبدأ من جديد... إلى أمم، وأبكم، وأعمى... تابع إلقاء محاضرتك.

(يبقى المدرس حائماً للخطات، ثم بصعوبة بالغة

يشرح في الكلام من جديد).

المدرس: (المعجز) من بين الأسماك البشرية نجد ان جماعات التريتون والمستر هم فقط الذين لهم الرغبة الحقيقية الخاصة بـ "تريتون" أريستويكا بيترينا أنا ماريوس أمبوليكوس ان كريستالديكوس أنديميوس أكستريترالوم أنجينييكوس استيولالوم.

ATritutaria aricylindrica bioirenia anamaritus embolicus in crystalidikus endymionis exinteratum indigenicus estipulatum"

فيفضل تلك القوة استطاعوا أن يتقلدوا أنفسهم من الملوك... (ثم بلهجة مفارقة) هل فهمت يا أطفالي؟

(مستجلاً) لا. يا أستاذ.

لقد سألتم إذا كنتم قد فهمت يا أطفالي؟

(يزيد من القوة) لا. يا أستاذ.

اصوات اطفال: (متكئاً للولية من هذه الإجابة غير المتوقعة) لم يفقد بعد كل شيء إذن. (يسكره للصلة غريب اصوات اطفال: من البهجة والسعادة) تستطيع إذن أن تبدأ من جديد. (ياكي) وضاحكاً في الوقت نفسه) أعفوا لي إجابكم يا أطفالي أعفوها لي...

(اصوات تقوله وتصبح، يتفنى لا باستاءه أ) ثم تتكرر مقسورة فقط على أداة اللحن دلاء...

يمتثل فراغ المسرح بتريد دلاء لسمعها من كل الجهات ومن كل الأماكن ومن كل الناس... بينما للمدرس في وسط المسرح مستحراً في البكاء والضحك، والاصوات تتسمع بقوة متزايدة).

والنهاية

انتظار



تجمعوا والمفترقوا أمام الحديقة الكبيرة ويعيونهم القلقة تراقب كل الاتجاهات التي يمكن أن يأتي منها.
لح البعض عرية كبيرة بصندوق مطلق تقف عند إحدى ناصيتي الحديقة فأسرعوا إليها، وجرى خلفهم الآخرون،
ولكنها استدارت، وانطلقت بعيداً، وصاح واحد منهم:

- ليست هي، إنها عرية أدوية.

عادوا إلى الوقوف أمام الحديقة فرأى وفي حلقات صغيرة وعينا كل منهم تنتقل بين الاتجاهات المختلفة.

جرت الصبية الصغيرة أباهما المسن للضري، سألت امرأة كهلة يتشج وجهها بالسواد:

- جاء؟

نظرت المرأة إلى الرجل الضري، قالت بعد تردد:

- لا.

ودفع الشاب الكسيع نفسه وهو يضرب الأرض بقفاز كفيه الخشبي ضربات سريعة، تطلع إلى رجل يتلفح يكوافية

مهترئة:

- جاء؟

فأشاح الرجل بوجهه:

- يقولون إنه لن يأتى.

وتسأل الكسبح فى نفسه وهو يدفع بدنه باتجاه عجوزٍ تجلس على الرصيف الذى يتوسط الطريق، إذا كان لن يأتى فلماذا ننتظر؟

وضاق كل واحد بكل واحد جديد ينضم إليهم لأن كثرة المنتظرين تقلل فرصته هو. ومر رجل يمسك بحقيبة أوراق من أمام الحديقة بخطوات سريعة، استوقفته الأعداد الكبيرة من الرجال والنساء والشيوخ والكهول والشباب والأطفال المتجمهرين أمام الحديقة، لاحظ أنه لا يوجد رخام أمام باب الدخول، وأن هيئات الواقفين لا تنبئ، بأنهم يمكن أن يكونوا من رواد الحديقة ذات رسم الدخول للرفع، سأل شاب من الواقفين فى حلقة صغيرة عن السبب فى التجمهر، نظر الشاب إلى ملابس الرجل الأنيقة وحقيبة يده، وقال:

- لا أعرف.

فقال شاب نهيل يرتدى منامة قديمة متسخة وهو يبتسم ساخراً:

- المذبح إياه.. يبدو أنها أكلتوه.

ادرك الرجل سر التجمهر، سار خطوات، توقف، جال ببصره بين المتجمهرين ثم وقف على مقربة من إحدى حلقات الواقفين، ومأول أن يتخذ هيئة الوائف لجرد الفرجة.

ظهرت عربة فى الشارع الواسع الموازى لخرق الحديقة فاندفع إليها البعض، وفى اللحظة نفسها ظهرت أخرى ناحية الغرب فجري إليها آخرون، ولم تكن أى من العريتين عريته لعاد الفريقان خائبين.

قال واحد:

- لقد أكلوا أنه سيجىء فى العاشرة.

وقال آخر:

- ستدور آلة التصوير ومن تتوقف عنده يكون هو الفائز.

فقال ثالث:

.. لا.. سيواجه سؤالاً ويكون صاحب الإجابة الصحيحة هو الفائز وقال عجوز وهو يخبط بعصاه:

.. يحسدون الفائز هناك من أقاربهم ومعارفهم ثم يأتي هو ليضحك علينا.. واشتد حر الظهيرة، وخشى كل واحد أن يلوذ بمكان ظليل خشية أن تظهر العربة فجأة فلا يستطيع أن يكون في الصف الأول أمام الرجل فتضيع فرصته، وراح الشباب الكسيع يجر نفسه من مكان إلى آخر.

وزادت حدة الحر، ويس قليلون فأنصرفوا وعيونهم تنتظر في الاتجاهات الأربعة، وتقاربت بعض الحلقات، وانضم إليها بعض من يقفون فرادى، تبادلوا كلمات تنشى بالضحك ومحاولة التلكد من حضن الرجل اليوم، وضجعت شابة وسفحرت من نفسها ومن المنتظرين، فشلت بعض الوجوه بالابتسامات، وتحولت الكلمات إلى أحاديث متقطعة فحكايات وشكاوى وتجبرات عن الآمال البعيدة التي يمكن أن تتحقق، وشاع بين البعض جو من الود فتبادلوا التعارف، وقامت امرأة سمينة بتوزيع كيس البرتقال الذي كانت تحمله على الواقفين بالقرب منها ليبلوا ريقهم.

وصاح واحد وهو يشير إلى عربة تتعطف وتطلق أمام الحقيقة:

.. جاء.. جاء..

واندفع الجميع إلى العربة التي توقفت وقد أوشكت أن تدهس بعضهم وراح وجه الرجل الوسيم الباسم من خلف الزجاج الأغشى، وحاول أن يفتح باب العربة وهو يلوح بالعطية الصغيرة، فاشتد الزحام يحول بينه وبين النزول.

ويظهر رجل من شرطة المرور فناداه الرجل ليعيد المتزاحمين ويحفظ للنظام فتقدم الشرطي بهمة وأخذ يدفع الواقفين أمام باب السيارة حتى يهبط الرجل، ووقف هو أمامه وهو يبسط ذراعاً ليحول بين الرجل وبين المتدافعين، تسامى رجل الشرطة في نفسه، لماذا لا يكون الجنية الذهبى من نصيبه هو؟

حاول الرجل المنتظر أن يتيسر والمصور لا يستطيع مغادرة العربة بلغة التصوير، واندفع المتزاحمون وتصاحبوا، تدافعوا بالمناكب والأيدي، ودفع شاب آخر ودفع فدفعه الآخر ومنف أشد، وسرعان ما تشابكا وتبادلوا السباب، حاول البعض تهدئتهما، وتعال الصيحات، وشمج رأس امرأة وسال الدم فغصوات، وتجهم وجه الرجل واندفع إلى العربة وأغلق بابها بعنف.

وانطلقت العربة بسرعة، وجرى خلفها من أملا أن تقف في مكان آخر، وحاول الشباب الكسيع أن يلحق بهم.

حسن طلب

ينبغي أن نتلقى في البداية على أن ضرورة فض الاشتباك بين الأخلاق من جهة والدين من/جهة أخرى، لا يعني بآلة حال انتقاصا من قدر الدين، بل يعني - على العكس من ذلك - إجلالا لفضائه وإعترافا بقيمته، وارتقاء بهذه القنينة عن متغيرات الحياة الأخلاقية للبشر، وتباين سماتها ومعاييرها من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان.

وينبغي أن نتلقى أيضاً على أن الحقائق المقدسة التي تشكل جوهر الدين، والتي تتجه عادة إلى مضاطبة الوجدان والتأثير على المشاعر، تختلف اختلافاً بينا عن الحقائق الأخلاقية التي تضارب العقول وتمس المصالح العامة للمجتمع الإنساني، فتعتمد إلى تمديد قواعد السلوك بما يضمن تحقيق هذه المصالح العامة التي تتغير طبيعتها من عصر إلى آخر، كما تتغير الوسائل التي تعمل على تحقيقها حسب ما يحد في المجالات الإنسانية الأخرى من أنماط جديدة للرفاه، ومن أشكال جديدة للعلاقات بين البشر.

أخلاق الأرض وأخلاق السماء

فإذا أقرنا بهذا التمايز بين القداسة باعتبارها القيمة العليا في مجال الدين، والخير باعتباره القيمة العليا في مجال الأخلاق، كان علينا أن نمضي مسجداً في سلم التمييز: حتى نصل إلى النتيجة الصمنية التي لا سبيل إلى تجنبها، ألا وهي فصل شئون السماء عن شئون الأرض، والاعتراف بأن للقيم الدينية لغتها التي يمكن تلخيصها في (التحليل والتحرير) عن طريق الأوامر والنواهي، كما أن للقيم الأخلاقية لغتها التي تتلخص في ربط هذه الأوامر والنواهي بمنظومة قيمية معرضة دائماً

للتغيير والتعديل بفعل ما يطرا على الحياة البشرية من نظم جديدة وما تخضع له من تطور مستمر.

إن لغة القيم الدينية هي الأساس لغة معيارية، أي تهتم بما ينبغي أن يكون عليه السلوك الديني وفق معايير محددة إليها، ولذا فهي معايير مقدسة، وهي بسبب قدسيتها ثابتة، أما لغة القيم الأخلاقية فلا تعترف أصلا بفكرة ثبات المعيار، وهذا ما يقتضى منا وقفة لمعالجة قضية المعيار في علاقته بالقيمة.

ونلاحظ في البداية، أن الكليتين السالبة والموجبة للقيمة (الخير والشر في الأخلاق مثلاً) تقودان معاً، أو بمعنى أصح تؤيدان إلى فكرة للمعيار (Criterion/ Norm) أو فكرة المقياس، Measure، لأن المقياس أو المعيار يشتمل على هاتين الكيفيتين ويقسهما كما يقيس الترمومتر درجات الحرارة، وعلى ذلك، فالقيم للهجة والسالبة كليهما، تخضعان لفكرة المعيار، فكان القيم كلها - ترتبها على ذلك - معيارية، أي أنها تتطلب أن تتحقق حسب قواعد معينة، وهذه القواعد هي النهائية هي التي يشكل منها المعيار، وهذا هو المقصود غالباً حين يقال إن مبحث القيم Axiology يتكون من علوم معيارية ثلاثة، هي المنطق والأخلاق والجمال، ذلك أن هذه العلوم، تصب اهتمامها في الأساس، على القواعد للنظري التي ينبغي أن يكون عليها كل من الحق والخير والجمال، دون أن تلقى بالا للحال التي يكون عليها في الواقع هذا الثالث للنقص.

وكون القيم معيارية على هذا النحو، يلقي في الروح أن المعيار يسمو على للقيمة ويتجاوزها كما يتجاوز

المقياس للنقص، وربما ألقى في روحنا أيضاً أن المعيار، شأنه شأن أي مقياس، يتمتع بخاصية الثبات Stability التي قد تقتدر إليها القيمة بوصفها مقدسة، ولكن مثل هذه الفكرة لا تصمد طويلاً أمام محك النقد، فالمعلاقة بين القيمة والمعيار ليست على طول الخط علاقة المتبوع بالتابع أو المقيس بالمقياس.

ولكي نمتحن العلاقة بين القيمة والمعيار، ما علينا إلا أن نستحضر مثالا حول قيمة معينة، ولتكن قيمة الحق، فما الذي نعنيه حين نقول الحق والحقيقة والحقيقي إلى آخر تلك المشتقات؟

إن إحدى الإجابات على هذا السؤال تكمن في أننا حينما نقول أن هذا الشيء أو ذلك حقيقي، فإننا نعني أنه يطابق الواقع الخارجى فنكون قيمة الحق بذلك خاضعة لمعيار التطابق Correspondence غير أن تلك ليست الإجابة الوحيدة الممكنة، إذ يمكن أن نقول عن الشيء إنه حقيقي، ويكون ما نعنيه بذلك أنه متسق مع نفسه، فنكون بذلك قد استبدلنا معيار الاتساق Co-herence بمعيار التطابق، مما يدل في النهاية على أن الحقيقة بوصفها قيمة، أشمل وأرحب من أن يستوعبها ويقسها معيار واحد بعينه، وبالتالي فإن لكل معيار أوجه نقده وقصوره، فمعيار التطابق مثلاً، لا يمكن تطبيقه على الحقائق التاريخية ومعيار الاتساق يهمل الواقع الخارجى أهما لا تاماً.

وإذا انتقلنا من ميدان الحق إلى ميدان القيم بصفة عامة، وجدنا أن هناك معايير عدة يقدم الفلاسفة بإخضاع القيم لها، كل حسب وجهته وثقافته، فهناك

معيار اللذة Pleasure ومعيار الجدوى أو المنفعة Utility الذي يأخذ به النفعيون، إلى غير ذلك من معايير مطروحة في تاريخ الفكر الفلسفي القديم والحديث، بل إن بعض المفكرين، أياً لا أن يبتكر معايير أخرى جديدة، على نحو ما فعل الفكر الفرنسي «لوييس لاڤلير» L.-Lavelle (١٨٨٣ - ١٩٥١م)، حين نظر إلى فضيلة الطهارة Purity، فوجد أنها راقية وبسيطة في أن، فجعل منها مقياساً لجميع القيم، على أساس أنه في النقاء، وفي النقاء وحسب، تكون الأشياء ومعناها شيئاً واحداً، وهناك محاولة شعبية سبق أن قام بها منظر الفرضية Anarchism، ميخائيل باكونين M. Bakunin (١٨١٤ - ١٨٧٦م)، حين صاغ في القرن الماضي معياراً خلقياً فحواه أنه بالنسبة للرجل الثروى، فإن كل ما يساعد على انتصار الثورة، فهو أخلاقي Ethical، وكل ما يمرقها فهو غير أخلاقي Unethical، بل هو إجرامى Criminal.

وهكذا تتعدد المعايير بتعدد المذاهب والأيدىولوجيات فليست المعايير إذن أقل من القيم تعدداً، كما أنها ليست أكثر منها شيئا. فإذا أخذنا معياراً مثل اللذة، لوجدنا أنها هي نفسها في حاجة إلى معيار فوقها ليفتسها ويصونها، فاللذة متغيرة ومتذبذبة، وكما يلاحظ «تفينا»، فحين نفضل ما هو أكثر لذة من الخبرات عما هو أقل، وكما نمت قوى النفس، فإن اللذة التي تلتها لا تبقى كما هي، ويبدو أن اللذة بوصفها معياراً هي التي تخضع للقيم، لا العكس، فاللذة المكتبة التي تدوم طويلا، نصيبها من القيمة أعلى بكثير من تلك التي تكون أقل كلفة وأقصر مدة.

وما نريد أن نصل إليه، هو أن العلاقة بين القيمة والمعيار أعقد من أن تمثل بفرض أو أحدنا الآخر، وهذا هو ما جعل فيلسوفاً مثل «كانت» لا يميز القيمة عن المعيار، وإن ميزها، فلكي يخضع لها، أما «كومبوز» فإنه يوحد بينهما كما يبدو من قوله إن للقيمة تختلف عن الكيفية quality في أنها معيار، بينما الكيفية تحديد تجريبي.

والحق أن فكرة المعيار ووجهت بنقد شديد في الحياة الفكرية المعاصرة، فهذا هو «ريسون رويه» وهو أحد أبرز الباحثين المعاصرين في مجال القيم، ينتقد المعيار مع اعترافه بوجوده، فيشبهه بالنمط أو النموذج، بكل ما يعنيه ذلك التشبيه من جمود ورتابة، وهو يشير إلى صعوبة تطبيق المعايير على الفعل الإنسانى، خاصة حين يرتبط هذا الفعل بأهداف عديدة متكافئة أو ذات مراتب، كأن يرغب امرئ في الثروة ليتمكن بعدئذ من كتابة أغان في هدوء، أو يرغب في عمل علمى ليحظى بشهرة اجتماعية أو سياسية، ففي مثل هذه الأحوال يتطلب الأمر معايير نوعية عديدة لكل مرحلة أو مرتبة من مراتب للفعل، مما قد ينتج عنه كثير من التداخل والارتباك، وربما من التناقض بين المعايير، كما قد ينتج عنه في النهاية تعقيد الفعل نفسه، فيكون المعيار - والتشبيه لرويه - قد أصبح كميذاً حفظ الطاقة في الفيزياء، يمنع بصورة قبلية تحقيق الحركة الدائمة، ويخلص «رويه» من ذلك كله إلى أن الكشف عن المعايير الأساسية يختلف في صعوبته من مجال إلى آخر.

الذي تقوم عليه هذه العلوم باستخدام المعيار، سيحل محله الوصف Description أو التفسير Explication أو التفسير Assertion، إلى آخر هذه الاصطلاحات التجريبية شبه المترادفة، وبعبارة أصح فإن البحث فيما ينبغي أن يكون سيترجم، ويقتصر إلى أقصى حد ممكن، أمام البحث فيما هو كائن، منذ إعلان الاجتماعيين وغيرهم من الأخذيين بالمنهج الوضعي -Positive meth-od، عن إمكان الدرس التجريبي للقيم، حيث يصبح علم الجمال مجرد تابع لعلم النفس Psychology، أما بقية العلوم المعيارية، فإن تكون في مواقف أفضل من موقف علم الجمال.

على أن المتحمسين بالعلوم المعيارية، لا يزالون يداومون عن حصنهم الأخير في مواجهة المد الوضعي والتجريبي لهذا العصر، ومعظم هؤلاء ينتمون إلى المثالية Idealism وتحارب فلولهم تحت لوائها، وربما يمثل هؤلاء «أنطوني لالاند A. Lalande» (١٨٦٧ - ١٩٦٤م) الذي أخذ على عاتقه أن يفند حجة القائلين بأنه لا يوجد علم معياري ولا يمكن أن يوجد، لأننا لا يمكن أن نستنبط من قضية في المضارعة قضية في صيغة الأمر، ويستند «لالاند» في تنفيذه لهذه الحجة، إلى أن المعيار لا يدل على الأمر كما يتوهم أعداؤه، فليس من شأن العلوم المعيارية أن تأمر بقواعد معينة، لا في ميدان السلوك ولا في ميدان الفن، بل إنها تبحث في القيم، وإن هذه تعرضت للأوامر فإنما تفعل ذلك بقدر ما تتضمن هذه الأوامر من القيم، ويخلص «لالاند» من ذلك كله إلى أن العقل في أساسه ليس تقريريا، بل معياريا.

غير أن النقد الأهم لفكرة المعيار، والعلوم المعيارية بالتالي إنما يعود في جانب كبير منه إلى الوجوبية Ex-istentialism، فالوجوبية صمدت بصفة عامة إلى عدم كل المعايير لكي تتمكن من إعادة تقييم كل القيم، وكأنها كانت بذلك ترسم خطي «نيتشه»، ولذا فقد خلقت معظم المؤلفات الأسماء في الفلسفة الوجوبية من الإشارة إلى (ما ينبغي) فعلة، هذا إذا حفلت هذه المؤلفات بصيغة الإشارة إلى (ما ينبغي) على الإطلاق، نلك أنه أصبح ينظر إلى المعيار Norm على أنه قيمة ثبتت وجمدت وأصبحت مفروضة على الإنسان من الخارج، والقيمة إذا فرضت من الخارج، وإذا ما ثبتت وشاعت، لا تستحق اسم القيمة كما يرى «بولان R. Polin» في كتابه (خلق القيم)، لأنها أنشد تتنافى مع الاستجابة الحرة والخلق الثقافي الأصل.

واسهمت العلوم الاجتماعية الأخرى في زعزعة عرش العلوم المعيارية حينما أثبتت أن المعايير تتحل وتفكك، فحينما لا تصلح المعايير السائدة في الاستجابة لواقع الحياة، تنهار الثقافة وتفكك، لأنها تصل إلى حالة يسميها «اميل دوركايم E. Durkheim» (١٨٥٨ - ١٩١٧م) حالة انعدام المعايير Anomie Normlessness، حيث يكون على المجتمع أن يستعد لاستقبال مرحلة جديدة ذات ثقافة مغايرة ومعايير مختلفة.

ولا ريب أن في سقوط فكرة المعيار الواحد الثابت زوالا للطابع المعيارى للقيم، وضعفها للأساس الذي ترتكز عليه العلوم المعيارية، لأن التقدير Appreciation

القضايا العلمية، وإنما تنتمي إلى مجال الانفعالات التي لا يمكن وصلها بالصدق ولا بالكذب، أو بمعنى آخر، يستحيل تبرير أو تأييد حكم القيمة بالرجوع إلى الوقائع، وبذلك تكون الوضعية قد حورت القيم إلى أشياء لا معنى لها، وأصبحت الفلسفة الأخلاقية مجرد بحث من الدرجة الثانية Second - order enquiry على أحسن الأحوال فكل ما يمكن أن تدرسه هو الوصف الشكلى لخطب الوعاظ Preachers والمشرعين Legislators وأصحاب الخواطر الأخلاقية Moralizers والهااتنين بالشعارات Slagon Shouters.

وعلى الرغم مما أشار إليه أو أكده بعض المعاصرين مثل «إيريس ميردوك Iris Murdoch» و«جون كيكيس John Kekes» من أن هناك استحالة، أو على الأقل عدم ضرورة، في استخلاص ما ينبغي Ought مما هو كائن Is، أي القيم من الوقائع، وعلى الرغم من دفاع «آير» ورجوعه على خصوم الوضعية، وعلى الرغم من أن «آير» والوضعيين عامة، إنما كانوا يهدفون بتسميتهم هذه إلى تمييز البحث العلمي عن اللاعلمي، على الرغم من ذلك كله، فإن هذه القسمة لا يمكن أن تقبل إلا إذا أردنا نسف القيم والأخلاق من أساسها، وقد تنبه كثير من المفكرين المعاصرين إلى نقطة الخسف في هذه النظرة الوضعية، فقاموا بتعريفها والرد عليها، ومن بين هؤلاء «أندريه لالاند» الذي بين إمكانية وصف الأحكام التقويمية بالصدق والكذب بل ومضى إلى أبعد من ذلك فجعل صدق الوقائع لا يستقيم إلا بصدق القيم، أما «فيغاميون جيبس»، فقد بين أن مبدأ التمييز بين القيمة

وقد ارتبط الخلاف بين المعياريين من جهة والوصفيين أو التفسيريين من جهة أخرى، بقيام ثنائية فلسفية بين القيمة والواقعة Fact، وهذا ما يقتضى منا وقفة خاصة.

والحق أنه إذا كانت ثنائية القيمة الواقعة Fact-Value Dichotomy قد حظيت برواج خارج الدوائر الأكاديمية والمهنية الضيقة، فإنما يعود ذلك إلى الضميين الذين كانوا يقولون بوجود نوع منطقي Logical gap بين الوقائع Facts والقيم Values، وقد استند الضميين على فلسفة «ديفيد هيوم D. Hume» (١٧٧٦ - ١٧٩٦م) التي كانت تميز بين الأخلاق من جهة، وعلاقات الواقع من جهة أخرى، فميزاً هم بين الوقائع التي هي موضوع العقل والمناهج التجريبية Im-pirical Methods، والقيم التي تتحد عندهم بالشاعر والرغبات، ومن هنا أطلق على نظريتهم تلك اسم (النظرية الانفعالية)، لأنها تنظر إلى أحكام القيمة على أنها مجرد أقوال تعبر عن مشاعر صاحبها، ومن ثم فالمعبارات المعيارية لاتقبل الصدق أو الكذب، وإنما تعبر فقط عن عواطف المتكلم، كما يرى «الفريد آير A. J. Ayer»، أحد زعماء الوضعية المنطقية Logical Pos-itivism المعاصرين.

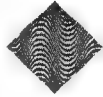
لقد ثلرعت إذن عن ثنائية القيمة والواقعة، ثنائية أخرى بين أحكام القيمة من جهة، والقضايا الواقعية Factual propositions للعلم الطبيعي من جهة أخرى، وقد تم استبعاد أحكام القيمة في هذه القسمة الثنائية من مجال العلم، على أساس أنها لاتندرج تحت العبارات أو

الحضارة، أن القيم الأخلاقية تخضع للتغير بتغير شروط الحياة الاجتماعية من عصر إلى آخر، وليس هناك أحد من الفلاسفة يستطيع اليوم أن يجهز بثبات القيم الأخلاقية، اللهم إلا إذا كان من القائلين بالمصدر الإلهي للأخلاق، وهؤلاء أقرب إلى مجال الدين منهم إلى مجال الفلسفة، يقوم دعاوهم على اللبافة في ربط الأخلاق بالدين إلى درجة المطابقة بينهما، بل لقد بلغ الأمر عند بعضهم إلى حد إثبات الله عن طريق المفاهيم الأخلاقية، على أساس أن القيم الأخلاقية هي الدليل المباشر على وجود عقل إلهي، خلق الكون وخلق الإنسان وشرع له قوانينه ونحن لا نريد أن نفصل الأخلاق عن الدين كلية، لأن الدين يستطيع أن يمد الأخلاق بالأساس السيكولوجي الذي يتمثل في مشاعر الرهبة والرغبة والأمل والمهبة... ولكن يبقى أن هناك أساساً عقائدياً آخر لا يمكن أن تقدم للأخلاق بدونه قائمة، وإذا ما أردنا أن نؤسس للقيم عامة والقيم الأخلاقية خاصة، فلا مفر من أن نبحث عنها على هذه الأرض وفي تلك الحياة.

والواقعة ليس سوى نوع من الأسطورة التي قد تتبعها عدة تمييزات صحيحة وهامة، ولكن مثل هذه التمييزات، لا تستطيع معاً أو متفرقة أن تنهض بعهد النظرية الشاملة Total Theory، وهناك آخرون لفتوا الأنظار إلى أن ملكة الحكم لم تجد الاهتمام المناسب بها فقد جرت العادة - غالباً - على اعتبارها ملكة ثانوية أو تابعة، ومثل هذه الانتقادات - وغيرها كثير - إنما تؤدي في النهاية إلى ما نريد أن نعمل إليه، من أن الثنائية بين القيمة والمعيار، أو بين القيمة والواقعة، أو بين الأحكام التقويمية والأحكام التقديرية، إنما تصير في النهاية من نظرية ضيقة تصير جهدها كله إلى بيان أوجه الانفصال دون أن تتيين أوجه الاتصال.

من هذا الجدل الذي أثاره الفلاسفة حول فكرة المعيار، نستطيع أن نعود مرة أخرى إلى مجال القيم الدينية والقيم الأخلاقية، لكي نؤكد أن ثبات المعايير قد يناسب الأولى، في الوقت الذي يثبت لنا فيه تاريخ





مصر ساحرة التاريخ

الشوق يعصف بي لولا غللاتي
ولست أملك إلا حُسر أهاتي
روح القيير بأي عبير آيات
أسرار حسنك سارت في الشلالات
أنوارها تتلالا كالجمرات
أو قسيل فن فالتت الأمس والآتي
وكم سموت بأشون و (نفرات)
وفي مياهاك أنفاس النبوات
بغابر معجز أو حاضرات
إن رفُك كان المعلى بين رأيات
يا مَنْ أملت على كل المدلات
بسمهره بين أهل الأرض بالذات
رف السنن بين أهداب الخنيات
والكل منها ضبيء في الجزينات

حبيبة الروح يا روى وياذاتي
هذي سنون توالث إثر فرقتنا
يا مصر يا قبلة للفن باركيها
لأنت ساحرة التاريخ مذ وجدت
سبعمان ربي كم أولاك من نعم
إن قيل علم وأنت العلم بارعة
كم قد رويت عن الأهرام معجزة
فكل شبيب بارض منك سائرة
فمن يزرك يظل الدهر منبهر
يا مصر يا قبلة القُصاد يا علما
لله أنت حضرات مفعلة
بالدّل والشكل والحسن الذي انفردت
كفلكة البدر أو كالشمس إن خطرت
كأنما النور بعض من سفاتنها

مكسـر كم يورى بالكنـايات
عن معجز الفن في الماضي وفي الآتي
إن أعجزت أحرفي في غير أبياتي
فإنه الحب راقا بمراتي
بل في ضميم الحنايا من شعيراتي
فهو الصفي المصفي، إنه ذاتي

بغداد

يا مصر أعيتني وصفا، فذا قلبي
سهل تطول إشاراتي وقد قصرت
ذى آية الله تعي الوصف، لا عجب
تقبلي مصر قلبي عبير قافيتي
وإنه الصديق في روعي وفي كلمي
ولست أنظمه زيفا ولا كلاما



الوفاء



قابع هو يركن بعيد من الإدراك.. متولف.. شكله المريب غير المألوف يحرك في غرائز البفض للردول والتطفل.. لم تريطني به أية صلة ولا تحية صباح.. أو كلمة يمكن أن تقال، تربط بين راكبين اعتادا على اللقاءات اليومية عند ركوب الترام.. فانا أراه بين اليوم والآخر.. أحيانا أحده - عند صعودي - جالسا حيث ينتهي آخر الخط الدائري ليبدأ الترام في العودة إلى المدينة..

يعبر تلايف رأسي ما يكمن هناك لفترة اختراقى لأبدان الركاب.. ويتلاشى نبع الصراع اليومي المتكرر.. فانساه.. إلا أنه يتعلق بالركن البعيد من الإدراك.. بغيضا.. فاضطلس إليه النظر عبر الرؤوس.. يحتل الكرسي الخامس أو السادس، ذلك الكرسي المخصص لراكبين متجاورين، ليكون هو بالداخل إلى جوار النافذة.. أمناً.. يفصله عن تراكم الأبدان المتلاصقة بالمر، ذلك المجاور له الذي يتوجب عليه تلقى كل ضغط البشر الواقفين المتعجلين، المهترئين.. صمماً - بحركة الترام.. لم أراه يوماً يشغل أحد الكرسي الفردي بجانب المر مما جعلني أرقبه عن عمد.. متكلس الوجه ضيق العينين.. إنفه معقوف كمنقار الغراب.. بنى الشعر كالمصبرغ بالحناء.. يطالع كتابا، أخفى عنوانه بورقة جرنال قديم مثل الغلاف.. أردت يوماً الاقترب أكثر لرؤية بطن الكتاب المفتوح.. لم أر سوى ورق الجرنال.. وبين أصابعه المرفوع بها الكتاب جزء من ماشيت.. مصر... دافيد.. كان اسم مصر ممسوحاً نصفه لكثرة حك الأصابع.. واسم دافيد باهتا.. إلا أنه واضح.. كان يطالع بغير اهتمام كمن يورى منظره المريب وغير المألوف عن ركاب الترام.. و.. ينظر بطرف عين إلى الجالس بجواره ليبدأ عملية التمزج، رويدا.. حيث يزيح بالمرفق مرة حين يقلب الصفحة، وبالكف أخرى وهو يلتفت بجسمه إلى الحقيبة. وبالمروك

أحيانا عندما يستدير ليفتش فى الحقيبة الموضوعة يساره تحت النافذة يحرك الحقن المتنامى بدن المجاور.. ينهض مؤثرا الصمت الضجر وعدم العراك، ويذهب بعيدا. فالنوم لم يزل مشغورا بتجاويف الرؤوس..

ولا يجب إثارة للمشاكل مع رجل معتوه..

أحيانا يرفع الحقيبة من تحت النافذة ليضعها بين ركبتيه أو يضعها بينه وبين المجاور إن كانت امرأة. بحيث يقوِّب إزاحة جسمها إلى طرف الكرسي. أو النهوض. فيحتل الكرسي وحده شبه أسف، مع أنه ليس بدين أو كرية الراحه.. ولكن لمحت بعض الذين جاؤوه بالكرسي - قبل - قد تشبعوا بالنفوس، ولم يكرر أحدهم الجلوس بجانبه حتى لو كان الكرسي خاليا، فبرسط الكرسي هو، يطالع الكتاب. ويلمح الواقفين بالممر..

يوماً بعد يوم. بدأ يتقدم من الكرسي الخلفى، إلى الكرسي الرابع. فالكرسي الثالث. فالثانى والقرىب لظهر السائق المجاور لأول باب، والتأخّم لظهر الكرسي الذى اختاره لنفسه يومياً ليكون بعيدا عن الزحام المتكاثر، وقريبا من الباب الاول لسهولة الانقلاط عند النزول.. لكن مشاعر البهض المراودة تعمقلت فى.. فبض يتواد من صمته المثير للأعصاب.. وتحديه بالنظر المستهان بالناظرين إليه بغضب.. رافضين تواجده.

لكنه واكب مثل كل الركاب، من حقه استعمال أية مواصلة تروق له.

لم يكن يشبه أحدا من سكان الوردبان. للتجار والصعايدة. عمال الجمر وكشاليه. أو لنا نحن عمال الحكومة المحكومين بالمرتب والمواعيد.. جلده المنصر على التمش كحبات النشارة..

ساورنى الشك. وتمعدت النظر إليه.. أمير رأسى.. أراه بطرف عيني.. هو الآخر يبادرنى النظر متعمدا.. مدركا ما يساورنى من شك وغيط.. يناورنى بنظرات مراوغة، تجمع بين الاستغفاف والتجاهل ومزاولة التحرك التى باتت مألوفة ومحفوظة لدى الركاب حتى لم يعد أحدهم يعيره أى اهتمام.

أعرف أن هناك غريب.. بوسط البلد - أتامو البيوت والمتاجر.. كانوا يتوغلون بالضواحي البعيدة، يستلذون بالشمس.. أقول فى بالى، مستثمرون فلا خير..

يتاجرون بالغلاء الوجشى ولا خير.. لكن هذا. أرفع إليه السمع.. ربما ينطق فأعرف من يكون. فوه لم يفتح أبدا. أمد عيني.. أختلس نظرة لأعرف مكنون الكتاب.. لكن يوجه الغلاف نحو عيني. ويطويه ليرتد إلى بصرى حاسرا.. ويعيد فتح الكتاب، فاصيد النظر. يلمحنى. أحوال إثارته بالتلصص.. يتشتم يتهمك المستغرب إمعانا فى غيظى..

من أين يأتى صباحا، وإلى أين يذهب..؟

فى أى الشوارع يقيم

الورديان لا يوجد بها فندق واحد.. إن كان سائما زائرا فما داعي تواجده المستمر هنا..؟

أيقظن إحدى العائثر المشيدة حديثا..؟ ربما..

بدأ يراقبني.. فأرصده بحرص.. يلمحنى عنيدا أصعد.. يتبسم بثقة القائم المتكبر.. ويلمحنى حين أنزل فيتعمد إغلاق النافذة أثناء سيرى فى الشارع إلى جوار الترام قبل مغادرة المحطة.. التفت بدورى أرى خياله وراء الزجاج يفضى الطرف فى تجاهل بفيض..

تعمدت يوما البقاء بالترام، لأعرف أين يذهب.. لكنه نزل فى المحطة التالية لمحطة نزولى وتوارى وسط البشر بالسوق.. قررت الانتظار بالترام الذى سيوصل من ميدان محطة مصر ليبدأ دوره الجديدة عائداً إلى الورديان، نادما على ضياع يوم عمل سوف يحتسب إجازة..

بدأ نوع جديد من الركاب البسطاء يتوافد على الترام.. رجال الأعمال الحرة.. نسوة السوق وبائعو كل شيء، يهرعون ليحتلوا المقاعد الخاوية..

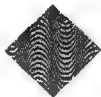
كنت بمكانى المعتاد بالكرسى الأول للناسخ لكرسى السائق متوقفا رؤية ذلك البفيض.. والمحصل يصعد، يهتل مكانه، تال من العرية الخلفية:

.. كل راكب يجيء ليأخذ تذكرة.. هيا.. الورديان..

تركت منديلى لأحجز به مكانى من الكرسى ويشأ أضع وأهد.. هربت إلى المحصل، والبعض يهرع إلى البشول حين عدت، وجدت منديلى مزاحا إلى طرف الكرسى.. كان جالسا مكانى بجوار النافذة يتطلع إلى الخارج..

اكتفيت بالصمت البفيض الذى غمرنى.. جلست إلى جواره.. وحين صعد السائق وحياء بأبى.. و بدأ يتعامل بجسده، حرك ذراعه اليسرى فوق الحقيبة.. ثم فتح زجاج النافذة ومال بكشفه نصوص.. أخرج أوراقا من الحقيبة.. لكننى بالمرق فى نفس صدري واعتلر بإيماءة رأس، ثم أخرج قلما فلامس منكبه طرف أذننى بإيماءة أخرى..

تكاثر حلقى.. كان يلمحنى والترام يهتز ويقرقع، وهو يزحف حنى قليلا.. شعرت بأنه سيولعنى من طرف الكرسى.. ويلمحنى كمن يخبرنى بين الوقوع أو ترك المكان.. إلا أننى تلملت قليلا وأزحت إلى جوار النافذة بغضب.. وأبث قدى بالأرض بقوة.



الغريبان

أنت من جسم الخauf رائحة
وتناهت إلى رثي الغياف
وحط على ترعى اللقطاء
وقامت نسور... وأغرية مطرت صفحتي
أهم المستطيعون
والمالكون
الموالون
والمارقون
أنت ذكريات النوافذ قائمة
وتفتت بطلاء ذاكرتي وسومات الانعاس
أنت شهوات الفبار تمارسني
ويمارسني عنكبوت الهواجس ركناً فركنا

أتى السائحون
المقيمون خلف جلدوع الصباح
يذكون أغطيتي وعصاي
يغولون أيقونتي ويحزنون حلم الألهة
يسترقون الملائن من حدقات الفضاء
هم السارقون
تباشرهم أعيني في خلاه السفينة
أعينهم ظمأ واحامهم تكلت
كأن المساء يطوف على رسله في الكهوف
وفوق الصدر نياضين ضاروة في الفواية
تحسبهم قبساً
وهم القابضون على حشريات الرصيف
أراهم ينقون أمتعتي بمسامير سوداء
المحهم يمرقون خلال السراويل
زرقاء هذى الملامح
أذئابهم وأصابعهم تستطيل بقلبية الليل
تسبح أروسهم في أريج المواقير
أرعقهم حين ترشح أرنبة الليل ينفرطون
يعيشون مثل الجراد ويقتسمون الخلاء
أيلقف جذع الذي باؤا لهم وألخرهم
(ما لهذا القراب توغل في كبدي)
سوف لا يفور قلبي أن يبلغ النور حد الكهولة

يا ريما يتعدد وخر السواد باليتي
ريما أمنح الوجه غاشية من رعاد
واسطحب النار خلف قميصي
أضئ واتي ببعض الروائح
تلفو هنالك شيئا تبصر من طينتي
سألتني عن لغة أتقنها
ريما أتعاهد فوق السفينة
أرجم شيفوختي
ثم اتخمت أسئلتي بشواظ الشوارع
إمات هذا الضنوع الذي يتسلقني
سوف لا يلجون خليج نهاري
أنا متخم بالنعاس
ورابطاتي يخرمها الدوران
سأزعم أنني على موعد وجيادي
الكز مسبحتي
وأحط على كتفي الحوانيت مكتظة بالولاء
وانزفُ بعض الشواغل
هل يعلقون دمي وأنا موالع بالمسامير؟
هل يعضفون الهواء
تري أيشقون أشرعتي ويطوفون حول حياض ياشواكهم
زمن يتعاهد فوق خلاياي
يستأف أغنيتي

أهو الخوف يخرج من نكريات القناطر
يخرج من حنقات الجسور
تفيض على جانبي ترعتي معدانية الصحراء
وتمخرني شهوات العقارب
حين يلقون أشواقهم
اتحط نسور وأغرية في الشرايين
حين يلقون أجراسهم
أبفر اليعام
أسن كل هذا الذي
تسرب كالليل بين خطوط يدي الخريف
وغيض البياض بعاصمتي
وجوادي مصطخب بالسلام!!



ازتحات الولؤ



الخنر

رأما غير ككبر من النساء أولئك اللائى تكلبن فى رعد خبراته السابكة يفوق حبها للحياة قوة حصان جامح لا تعباً بفد جند مع ولا ترى أنى ضرورة للزواج منه وكان يظن أن مغامرته معها لا يد وحتما أن تنتهى بنفس الطريقة التى انتهت بها مغامراته السابقة.

لكنه صار يستخدم نصف دهائه ليفوت عليها فرص النفاذ الى عقله وحين راحت مثل الخنر تتسلل تحت الجلد واللحم والمظام صار يستخدم كل دهائه فى أن يفوت عليها فرص النفاذ الى قلبه ثم صار مرغماً على النوم لأيام طويلة مفتوح العينين.



دفاع

بدأ لى مثل الصقر قوياً وجارحاً وحين تدافعت فلول قصائد الغزل وحقاقل الأغنيات فى اتجاه زجاجى الرقيق الهش أشبعته صداً وهجوماً وبفاعاً ثم صداً وهجوماً وبفاعاً لأجد نفسى وفى زمن قياسي بين جناحيه..

نفق

بالأمس كانت ليلة غريبة كالحقيقة التي لا يمكن أن تلمس أو تُنَزَع أو تُجْزَأ كنت أراجع نفسي أقدم عنها كشف حساب وفي الحساب قبل الختامى كان هناك عجز. عجزت عن اقتناء رجل في بيتي وطلل في أحشائي.

وفي الجانب الآخر من الميزان حفنة كتب وديوان شعر أهداني إياه زوجي السابق يناجيني في قصيدة ويمدحني في أخرى ويهجوني في بقية الديوان.

تقلبات

مثل نوع من السمك لايفتح جفونه إلا ليبيكي عاد وقلبه مله كفيه تماماً مثل زمان رغم أننا تجاوزنا الزمان والمكان أخبرته أن جميع تقلبات المد والجزر التي مرت على النهر في غيابه لم تسفر إلا عن مسكن رديئ التهوية وقطة وحيدة تهجرني لأسباب خاصة بها تغيب يوماً أو يومين ثم تعود تقبع تحت شرفتي وتموء مواء حزناً تعرف كيف تبئز مشاعري حين أتى بها تاكل طعامي وتنام في فراشي هو أيضاً لم يزل.

الفرق

في يوم انتحى بي جانباً وسألني عن الفارق بين قبلته لى في شارع مظلم وتلك التي بين الجدران وكان من الطبيعي أن اضطرب اضطراباً غريباً وأنا أزرع معه الطريق للموحد جيئة وذهاباً وكان في استطاعتي أن أجيبه لولا الوحل.

شمس

الوقت يعمن في الليل والبرد، ولم يعد في الشارع غير الأشخاص غريبى الأطوار بائع السودانى وبائع الورد وبائعات الهوى وعاصفة من بقايا الورد تلامس جنتهما وأغلب بائعى العطور قد ناموا أو ماتوا أو سافروا فكرت أن اتعرف على بائع الورد غير أننى همست لنفسى ماذا تنتظر؟

لعنة

أمشى فى شوارع وسط المدينة وأتسكع عبر الممرات الضيقة الرحبة تلك التى تحوى عدداً لا بأس به من المقامى والرجال غير المحظوظين.

طيلة عمرى ليس لى حظ مع الرجال ولى حظ وافر مع الصور فكثيراً ما أبدو امرأة جميلة ذات عينيْن لامعتين قادرتين على صفاء الرؤية وأنف دقيق لايسمح إلا بالهواء النظيف وقم مدور بأسنان بيضاء قادرة على قضم الكابة وبشرة شديدة الصفاء والحساسية بمقدورها التمييز سريماً بين الطيب والشرير.

الآن أشعر بالشفقة على الرجال الذين لم يكن لهم حظ معى اللعنة عليكم يا أصيقاتى
لماذا لم يبتسم أحد؟

الريح

قابلتى بعد خمسة عشر عاماً ولم أستطع تجنب تلك الحالة على الرغم من أننى حاولت تلك الحالة من الفرح وأنا أتباطئ ذراعى دون الشعور بأنى حرج ولا أطلبه مثل زمان بأن يخفض جناحه ساكناً أثناء السير والطيران بدا مرتبكاً وكأنه يعد نفسه لاجتياز ممر للفرح استحال شعره إلى بياض مقابل حفنة من المال وشقة وطفل معوق وكنت قد رأيته وهو يسقط إلى الخلف يتدحرج فى دوامة معكوسة قال وهو يمدق فى عينيْ دون التائر بما حولى «لأشك أننا على سطح كوكب آخر» ثم راح يسألنى عن نقطتين من العسل، شديقتى الصفاء... كانتا عيناى

فسلاته: هل لديك فكرة عن عدد مرات القتل التى مرت بها؟.. وعلى الرغم من الغلاف اللمعى للسؤال انطلقت منه وبإيقاع غير منتظم صيحات فرح وهو يندفع فى اتجاهى مثل نهر مطالباً إياى بالانضيغ وقتاً فهو يرغب فى حب جميل وطفل جميل ثم بسط جناحيه ليرآه الريح.

مؤامرة

السمات الباردة تتيج لنا محاولات خبيثة لابتعاد النغم ورائحة الكبدية تفسد رومانسية الحالة. تجاوز المسألة ونظر إلى البرج وضحك ضحكة مبسرة وقال «تأمروا على قتل عبدالناصر فتم بناء البرج بثمان المؤامرة. استدفأت بتراعه وسمحت لشفتيه أن تهمس لشفتى.

بعدما غنى:

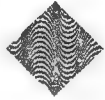
«لسة شفايفي شايلة سلامك

شايلة حلوة حيك لية»

كان عيد الحليم لا يزال بيننا يجتر طعم الزمن الجميل مرا جنبى يمارس رياضة السير على النهر ثم مر ثان وثالث
وكثيرون كلهم يطاون بقتادامهم ضالطنا.

«والعجايب انى كنت حاسس إن أنا واهلى الأجانب»





فوق الورقة

نحن الشعراء
أفراس خضراء
لكن الألق أمام سنا بكنا درقة
نحن الشعراء
عشاق فقراء
مسجدنا الليل
نجتمع على سلمه
ونسمر في قبته للحدقة
نتنظر مرير النجم الطيب
لنتتم بالبعوات
ونلق من كفيه الصدقة
نحن الشعراء المنفيين جنوب الوقت
جمر من ماء
نلعن كل خراب
ونعيد بناء العالم فوق الدقة.

فتحى أبورفيعة

تجسد كل ثقافة أو حضارة الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها والقيم التى تنقسم بها والخواص التى تميزها فى حكايات يعكس هيكلها ومحتواها الأسطوري الاتجاهات السائدة فى المجتمع إزاء نمط الحياة ككل. وتتخذ هذه الحكايا أشكالاً عديدة كالملاحم والأساطير والخرافات والقصص الدينية. وهذه الحكايا والحوادث، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تمتد جذورها إلى الحضارات الشفوية التى لم تعرف القراءة والكتابة، وتستخدم كوسيلة لتناقل الحكم الشعبية والفلكلورية. ويتخذ بعضها شكل الأمثال الدورانية وتنطوى على التعبير عن قيم روحية، وتنقسم لغتها بنوع من الإنجاز اللغوى والتعقيد الرمضى. ومن أهم من استخدموا هذا الشكل الأدبى الفيلسوف النمركى كيركغارد، وكافكا والبحير كامو. وفى روايته العظيمة «صنوب البحيرة» (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤)، يستجزم محمد البساطى هذا الشكل الأدبى فى عمل يرقى بمضمونه وحرفيته وعبقريته إلى قمة من قمم الأدب والفكر.

صنوب البحيرة، لمحمد البساطى صراع القوة وإرادة البقاء

فقد استعار البساطى فى روايته قصة المعبرانيين الأوائل الذين نشأوا منذ قرابة أربعين قرناً من قبيلة بدوية صغيرة فى شبه الجزيرة العربية، وظلت هذه القبيلة بين إقامة وترحال تلازم شاطئ بحر العرب، إلى أن هاجرت إلى أرض كنعان (فلسطين). ومن التفسيرات التى أعطيت لأسهم هو أن جدهم إبراهيم عليه السلام من نسل «عابر» بن سام بن نوح، وقيل لأنهم «عبروا» نهر الفرات بعد قدومهم إلى وادى النهرين، وهناك تفسير يقول بأن كلمة «عبرى» تقابل فى اللغة المصرية القديمة كلمة «هيجرو» أى البدو، أو «المصوص أو المرتزقة» كما

ومع تطور الحضارة فإن المجتمعات المتحضرة تلمس المجتمعات البدائية وتحل القوى الصناعية محل الضمائر القديمة. وتقدم لنا نظرية القبائل درساً آخر أكثر أهمية وهو أن المجتمعات المتحسنة ذات القيادة القوية تكون لها الغلبة على المجتمعات التي تكون عناصر قوتها عشوائية ومفككة.

وحسب نظرية القبائل، فإننا إذا تصورنا أن هناك مجموعة من القبائل تعيش غير بعيدة عن بعضها البعض، واختارت جميعها أن تعيش في سلام، فإن هذا السلام يمكن أن يتحقق. أما إذا شنت عن الجميع قبلة واحدة واستهزأها الفز والأطماع التوسعية بذامن السلام، فإن ذلك سيخلق واقعا مضطربا تتأثر به بالذات القبيلة المجاورة لتلك القبيلة التوسعية. وفي هذه الحالة تنشأ عند افتراضات: فقد تهاجم القبيلة التوسعية القبيلة المجاورة وتهزمها وتغلب أهلها وتستولى على أرضها! وقد تهزم القبيلة المجاورة لكنها لا تترك تماماً، ومن ثم فإنها تظل قائمة لكنها تكون خاضعة للمعتدى وتصبح أسيرة خدمته؛ وقد تقرر هذه القبيلة الانسحاب والفرار، وتصبح أرض القبيلة للمعتدى عليها جزءاً من امبراطورية المعتدى؛ وقد تقرر القبيلة للمعتدى عليها، ومن حوله، النفاق عن أنفسهم للحفاظ على أرضهم وكيانهم. وفي إطار هذا الافتراض الأخير يصبح على المجتمع المعتدى عليه أن يحاكي المجتمع المعتدى ويسلك سلوكه: أى أن القوة لا توفيقها إلا القوة. وعلى المجتمع الذى يتعرض للتهديد أن يجارى المجتمع الذى يهدده فى البحث عن سبل القوة والابتكار والعلم والتكنولوجيا لكي يتمكن من صد المجتمع للمعتدى.

كانوا يعرفون بذلك لدى المصريين والكنعانيين. ولعل هذا هو التفسير الذى يستند إليه اليساى فى تصويره لحرب القبائل التى تشكل محور روايته كتجسيد مجازى للصراع فى شرقنا الأوسط.

وتعتبر «صخب البحيرة» أيضاً من مرحلة الانتقال من البداوة إلى الحضارة التى يصفها توماس هوبز بأنها حالة قوضوية يضطر فيها الجميع، سعياً إلى البقاء، إلى الكفاح المتصل من أجل القوة. فالقوة تصبح أداة هامة حينما يكون هناك طرفان فاعلان يقع اختيارهما على شئ واحد ولا يمكن ألا لأحدهما أن يمتلكه. وتصبح القوة أداة هامة حينما تتسبب إرادة طرف ما فى فرض العقبات أمام تحقيق إرادة طرف آخر. ومع اتساع نطاق قدرات المجتمعات وتداخل نطاق رغباتها وطموحاتها وأطماعها بلغ الصراع على القوة مداه وبدا الأمر كأنما حرب الجميع ضد الجميع.

لقد ادى نشوء الحضارة إلى تصاعد الصراع بين المجتمعات البشرية. وادى هذا الصراع بدوره إلى إبراز أهمية القوة. والقوة التى يتمتع بها مجتمع ما، هى دالة على الكثير من العناصر التى تشكل حضارة هذا المجتمع والأسلوب الذى ينظم به نفسه سياسياً واجتماعياً واقتصادياً. وإذا كان بعض علماء الاجتماع يرون أن التطور الاجتماعى يمكن أن يسير وفقاً لعملية «انتخابية» يقوم فيها البشر باختيار ما يريدونه من بين خيارات ثقافية متعددة، فإن نظرية القبائل ترى أن مستقبل البشرية لم يعد محكوماً بالاختيار لله، وأن مفهوم القوة هو الذى أصبح يسيطر على حياة البشر.

تقع «صخب البحيرة» في أربعة فصول عناوينها هي : صياد عجوز؛ نوبة براري؛ ورحلوا. وكل عنوان من هذه العناوين البالغة الإيجاز هو كثيف محكم لرحلة من مراحل التطور الإنساني ومن مراحل صراع الإنسان من أجل البقاء ومن أجل المعرفة والتعامل مع قوى الخير والشر، والحرب والسلام، ومع ماهو فطري وما هو عقائدي.

وهذه الفصول الأربعة، وإن كانت تشكل في مجملها كلا متكاملًا تنتظم فيه أحداث الرواية من ألفها إلى يائها، يمكن التعامل معها منفردة. فهي تعمل بين ثناياها توافيق إبداعية فريدة تجعل من كل منها سفرًا مستقلًا له مكناته وله رسائله.

في «صياد عجوز» يقدم المؤلف للقارئ مسرح رواية. وهو مسرح يذكرنا بالمجتمعات البدائية التي تعيش على الصيد والقتل. وفي استهلال جميل، ويلغة شعرية تحاكي لغة الأساطير والملاحم العظيمة التي تحكي مسيرة الإنسان على الأرض يقدمنا اليساطي إلى بحيرته.

إلى هذا المسرح يعمل يومًا ذلك الصياد العجوز الذي راه أهل البحيرة عجوزًا دائمًا بسبب تجماعيد وجهه الكثيرة وانحناء كثيفه. ويقولون إنه كان مقطوعًا من شجرة، فلم يروه يومًا مع أحد، يتجول ليلاً ونهاراً بقاريه في البحيرة، وحين يهده الشعب ويشاقق للارض يرمى بالهلب لأقرب مكان ويستغرق في النوم، وأحيانًا يمزون بقاريه شاربًا في عرض البحيرة، ويرويه راقداً بداخله... كان قاريه بخلاف القوارب الأخرى في البحيرة.

«دخل قاريه يوماً المضيق. انتبه من رفته على رجفة القارب وانسيابه السريع، ورأى الأمواج الصاخبة في

مراجته. جف مقتريا من الضفة ورمى بالهلب، واستقر ساكنًا في القارب. نظر حوله ذاهلاً دافع العينين. أمواج تتثنى وترق ويتساقق رذاذها في ضوء الشمس، مياه البحيرة تموج مضطربة عند الملتقى وخزيرها يخطئ وسط مدير الموج. الضفة الأخرى على بعد خسريات بالمجذاف... كأنه طوال هذه السنوات كان يسعى لرؤية الشاطئ الآخر أمامه..

في الصباح حفر خطأ على شكل مستطيل على بعد خطوات من ضفة المضيق، غرز في وسطه عصا قصيرة ورحل.

غاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد النحول وقد ازداد انحناء كثيفه. لم يجد أثراً للخط الذي حفره، غير أن عصاه كانت هناك. بعد أن أخذ نوبة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار. وفسر الشئ ووجد في القارب، في الصباح غرز عصا أخرى وذهب.

غاب عاماً ونصف عام ثم عاد.

ارتفعت العشة في بطن سهللة. «أربع عصائم من فلفلات جذوع النخل حفر لها عميقاً، وثلاثة جدران صنعت بقطب من الواح الخشب وأعواد القاب ولرور اشجار مضغوطة بالهبالة.

على هذا النحر يعضى بنا. اليساطي في بناء مسرعه. وسرعان ما تنكشف الصورة وتترك أن اليساطي إنما يخط مسفر تكوين جديدًا بمعظم شخصياته وملابساته، وأنه يرمز بشخصية هذا الصياد العجوز إلى إبراهيم أبو الأتية، الرجل الذي انتصر منه نسل أهل البحيرة وماحولها. وسرعان مايموت هذا

الصيد العجوز، ويتفنه المرأة (ولداها، أيضا في إشارة رمزية إلى إسماعيل وإسحق) بجوار العشة. ويفنون معه صندوقا كان يحتفظ به دائما في القارب. ومع هذا الصندوق يفنون أيضا «ساعة جيب» ويور هذا الحوار عن الساعة بين الأم ولديها:

قالت: أعيدها إلى الصندوق.

- والساعة؟

قالت: كان يحتفظ بها لعمتي.

- أين

- الله أعلم.

- العلم عند الله. ربما لم يثن الألوان.

- أي أوان؟

- كل شيء وله أوان.

الفصل الثاني، وعنوانه «نوة» يتناول الصراع الدائر بين أهل الجزر في البحيرة وما حولها، في إشارات واضحة للأوضاع المآلئ للمنطقة التي ورثها نسل إبراهيم عليه السلام، ما نسميه الآن منطقة الشرق الأوسط.

وحينما يتحدث البساطي عن النوات التي تعصف بالبحيرة تتجسد أمام أعيننا الصراعات التي تمر بها المنطقة التي تتجاوز الصراعات العسكرية إلى الصراعات العقائدية والبنية والاجتماعية والاقتصادية. وهو أيضا يركز على عنصر جديد من عناصر الصراع الخفي في المنطقة وهو الصراع على مياه. لكنه يصب هذه الأفكار جميعها في إطار مجازي تحكمه الحياة في

البحيرة والجزر وهي الحياة البدئية التي هي لنا مسرحها في بداية الرواية.

في هذا الفصل أيضا يستخدم البساطي مجازية الصندوق التي استخدمها في الفصل الأول تعبيراً عن الطلمس الذي يستعصى فهم مكنونه. الصندوق هذه المرة عثرت عليه امرأة جمعة وقد رمت به مياه البحيرة على الشاطئ في أعقاب إحدى النوات. حكاية جمعة وصندوقه بالغة الإمتاع وعميقة الغزى.

«الصندوق صغير. انطلقا بريق معدنه. مستطيل الشكل. منتم بزخارف محفورة وأخرى بارزة». وما هو جمعة. منبهرا بالاكشاف العظيم، يعرضه على ذويه:

«ضبط بإصبعه زرا بجانب الصندوق فانفتح الغطاء. انسابت موسيقى ناعمة. انصنعا وعديما بدا لهم أن يقرأوا شيئا أشار لهم أن يصمتوا. توقفت الموسيقى، وترامى إليهم صوت رخيم تحدث قليلا وسكت. الصوت لا يزال يخلق فوقهم. ثبته حزينه يذكرهم بضباب البحر الكثيف المغم. تسالط إن كان صوت امرأة. وقال جمعة إنه صوت رجل.

- وماذا يقول؟

- ومن يعرف؟

جمعة على حماره، يصحبه بعض من أبناء بلدته، يدور على مدرسى اللغات في البندر، ولا أحد يعرف ماذا يقول الصندوق، جمعة أصابه الضحوب وتغيرت أحواله. تقول امرأة: «يا جمعة والي جراك كان مستخبي فين». تراه منكسحيا في ركن يرتعش، تغلق النافذة. تلفه بالحنان والعبادة.

يسترد عافيته قليلا ويخرج. كان قد حفظ ما يقوله الصندوق، يرحل به وهو يمشى. يسألونه حين يمر بهم: - إيه يا جمعة. عاش من شافك. ماذا يقول صندوقك؟ ذات يوم تستدقظ أسمراته على حوار بينه وبين الصندوق. جمعة يخطف في الصندوق: - ومن تظننى؟ ها؟ من تظننى؟

.... -

- وفيهم يهكم الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ فى البحيرة. على الشط. فى البلدة فى أى مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تكلمون.

... -

- وما أدراك. مئات السنين. آلاف وأنت فى اللقاع. ما أدراك؟ كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رأيت يتقي الدم؟

وسياتى يوم يرحل فيه جمعة حيث لا يعرف مكانه أحد. ويستمر سبع سنوات يعود بعدها جمعة هزىلا رثا. ذبل جلد وجهه وتها، وتنت عظامه، يصعبه رجل يصل عصا طويلة عاد جمعة ليמות فى بيته.

فى الفصل الثالث «برأى» يدور هذا الحوار بين اثنين من شخصيات مصعب البحيرة:

- كراوية، لم تظن الله خلقنا؟

- حكمة لا ندرها.

- أه الكلام الذى حفظناه من صغرتنا.

- لم نسمع غيره.

- ملايين السنين كما يقارن. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تنور. ولا أحد يدري الحكمة فى ذلك. تأتى أوقات يأخذنى التفكير. يسحبنى وأجندنى أفهم. أه أنهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.

- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شيء.

- طيب والحل؟

- أى حل؟ الدنيا كلها أسرار.

فى هذا الفصل أيضا يسخر الخيساطى من الحج التى يسوقها البعض لتبرير انفعالهم إلى التطبيع.

- الواحد لا يعرف الواحد إلا بعد أن يدخل بيته. كل شيء فيه يظهر ويبان.

- ياسلام. ومن علمك هذا الكلام؟

- تعلمناه من أهالينا.

- مفيدى. لا أحد فى الدنيا كلها يعرفك مثلى. قل لى إنك كنت تبحث عن خاتم، ملعقة غطاء حلة، يقدم يمشى الكلام.

فى الفصل الأخير تتكشف نتيجة الصراع على القوة. فبينما كانت الأعمدة الخرسانية تنمو هناك بعيدا عن أعيننا (حيث الطرف الآخر)، فسلح المنيف (منا) وربكت مياهه، وتغرى جانباه بما فيهما من فجوات كثيرة وشقوق وأحجار سوداء، تلوح منه رائحة العطن، وتملؤه ملحالب تقلدها البحيرة من حين لآخر.

هذا هو العالم الذى يتكشف لنا فى «مصعب البحيرة» عالم يتعامل مع الأنثروبولوجيا وفكرة التطور الإنسانى

يفتحوه. سورا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق. وانطلق القارب إلى عرض البحيرة.

هذه المرأة هي بالطبع التي اصطفاها الصياد العجوز في الفصل الأول، وقد أصبح ولداها رجلين (وإن كان الرمز المراءوغ سينتقل هذه المرة من إبراهيم إلى يعقوب). وتذكرنا حادثة عودتهم إلى المصيق واستعادة رفات أبيهم بما ورد أيضا في سفر التكوين حيث:

«عاش يعقوب في أرض مصر سبع عشرة سنة. ولما قريت أيام اسرائيل (أي يعقوب) أن يموت دعا ابنه يوسف وقال له... أصنع معي مرقفا وأمانة. لا تدفني في مصر. بل اضطجع مع آبائي فتجملني من مصر وتدفني في مقبرتهم.

وفعل له بنوه هكذا كما أوصاهم. حمله بنوه إلى أرض كنعان».

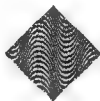
وإل في هذه النهاية تنبيه كاف بالمخاطر المحدقة بالمنطقة وبالتناج التي يمكن أن يسفر عنها صراع القوة فيها. ركأى بالكاتب البدر محمد البساطي يقول: «اللهم أبلغت، اللهم فاشهد».

والصراع على القوة في إطار ميثولوجي زلخر بالرؤى والافتكار الفلسفية والإشارات التاريخية المبنية في نص بالغ الثراء والإمتاع، وهو أيضا نص بالغ الصعوبة وقد يتعمد على القارئ متابعة رموزه المراءوغ، ومع ذلك فإنه يمكن قراءته والاستمتاع به كحكاية بسيطة لمجتمع بدائي يشرق طريقه إلى التخصر ويتولد فيه الصراع على القوة ويتولد فيه في الوقت ذاته قوى روحانية وغيبية تطرح أسئلة تستمصى على الإجابة، وتنفج ببعض شخصيات هذا المجتمع إلى هجر عالمها إلى عوالم أخرى بحثا عن جواب.

يفتتح البساطي روايته بجاذبة بالغة الدلالة تؤكد الانطباع الذي أثاره في بداية الرواية عن محاكاته لسفر التكوين. ففي آخر الرواية نقرا:

«رسا قارب أسود ذات يوم بمنخل المصيق. ونزلت منه امرأة تتراك على حصا يتبعها رجلان، ساروا على ضفة المصيق. جلسوا ما يقرب من الساعة ثم أخذوا يحفرين. أخرجوا عظاما وضعوها في جوال وجمجمة سممت عنها المرأة التراب بذيل جلبابها. وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضعوها في الجوال. وأخرجوا صندوقا لم





الضياء وظلى

الملكومات من ساكنات الأرض الصامته
 الصامتات الناضحات بالنُبل
 الراقصات على أرض الأبدية رقصات الصمت اللانهائي
 ما أروع تعدد الآلهة وما أجمل أن نفتخر الهتنا
 سلخنت دائماً منهن للقائمات عبر الأزمان الآتيات من الأرض الصامته
 يتكلمن فى قلبى... يمين: الأرض حقل الآلهة
 وأنا راقصة... فى الأول راقصة - وفى الآخر راقصة
 فلتتحدث الظلال ويقول... ظلال البنائيات - ظلال الأشياء - ظلى
 فليخبرنى ظلى وأنا للرقص ولإخبارات الظلال

بين الأحجار المهدمة وبين تناثراتها المتناغمة وفى المكان القديم نفسه كنت حيث أتابل
 نفسى وتحذثنى كهولة البنائيات والجدران الآتية من الأزمنة الغابرة بالحكمة والابتسامات
 الهائغات... تمنى الأحجار المتناثرة وتصرح برغبتها فى قلبى فلا أملك إلا أن أكون فى
 طوعها وأمتثل لدعوتها (هناك معنى فرح) فلتفرز كما تطلب منى وتشاء.

والقفز على الأحجار في حقيقته نوع من الرقص لكنه رقص متوقف على إيقاعها هي، رقص ليس كما أريد أنا بل كما تريد هي... كما تريد موسيقى تناثرها - إحجامها- أيقاعها وقربها - ميلها واعتدالها في أماكنها... وكما يريد وجودها العبقري أقدم رقصي فتمنحني... أقدمه منسابة في هارموني الأحجار وموسيقيتها الرائعة كاملة التناغم فتصير موسيقى جسدي في تمام انسجامها مع إيقاعاتها ومع موسيقية الإيقاعات الحجرية ويكون لقاء إيقاعات الحكمة ويكون لي احتضانها.

هناك في المكان القنيم نفسه وفي قلب جميع الأحجار حيث المنظومة الموسيقية كاملة تحمل في قلبها موسيقية الأحجار للتأثرة كنت في قفزي الرقص متخففة من أثقال أدنو وأبعد - أصعد وأهبط - أذهب وأعود مأخوذة بأخذا الكامل لي - وإذا به يباغتني حيث التقت عيني به فاستوقفتني تماماً وكلني عن فعلتي... فاجاني وأنا في تحليقي فكان أن لعبت معه بكاملتي... كان معجزاً وتاماً وكاملاً - أما أنا فعلى حافته - أفقاً رملياً ممتداً ومسترسلاً إلى ما تحتمله عيني من الرؤى ومزايي في كمال لافق أنزق ممتد إلى ما تحتمله عيني من الرؤى. كان توازيي رائعاً وكاملاً وحقيقياً... كنت بجسدي على حافته لكن روحي كانت هناك في عمقه معلقة إلى ما تحتمله هي من الدخول في عمق روح حكمته. في صمتي... وفي صمتي... وفي صمتي حيث ينيئني وأنا أنظر... وأنظر وتمتلئ عيني فلاذهب وأنخل وأسبر أغواره حتى أسلب وأفقد خواص مادتي.

أدركني سائل الحيرة وأنا على هذه الحال وكان ينساب جاريماً نمرى... أدركني وملأني حتى وصل إلى حد التلذذ مني وصار ينسكب على جدران نفسي فرأيتها ورايت جدرانها تلك التي أتوق إلى التحرير منها. كان هذا ما أعلمه عن نفسي وخبرته عتبرات المرات. كلما كان الأمر واضحاً وجلياً وصافياً امتلات حيرة وعجزاً وكان هو لفرط وضوحه توازياً وأنا يملأني ويجري في أعماقي حتى عجزت عن استماعة معرفتي بالأبجديات ونطقها فاستسلمت أنظر وأسلب وأمتلي وأنتظر. أنتظر ما لم يصبر لي عن كونه وما لم اصبر أنا لنفسي أنني هنا واقفة في انتظاره وفي الانتظار. أتى ضياء وكان فوق رأسي يسقط عليها هادئاً مسترسلاً. كان ضياء... أحسسته ضياء بل رأيته دون أن أدرك مصدره - هادئاً ومضيئاً ومائئاً ففكرت نفسي له وكان جميلاً.

عابوني توازي الاقنن مرة أخرى، وأنا مازلت على حافته ، ولكنه أتى متسانلاً. سألني عن الوقت ومتى تك تلك الصداقة بين نعمة الجسد ونغمات الأحجار المتناثرة والبع في السؤال متى يصيران واحداً... فلما لم يجد مني إجابة أسلمني لكلمة الحزن الهائلة، بكيت وقلت: أنا بين ما لست له، أحيا بين القشور على الأسطح للمساء أما الأرض

الحقيقية فهناك... دائماً بعيدة أتيتها زائرة مخفئة بالجروح من جرح الكتل الحديدية التي أحملها وأمر بها بين الأيام... بين البشر وأشياءهم.

ملأتني كلمة الحزن الهائلة وكان قلبها السؤال وقبلها سائل الحيرة فالتفتُ أبحت عن مفعود... فلجأتني على الجدار الكهل المتهم بوجوه لاهياً ومادناً وخفيفاً وصافياً... كان ظلي يلعب على الجدار المتهم. نظرت له فلم يتبته. كان مستغرقاً تماماً في لهوه فائز غيظي يبعثه للتخفف ولهوه غير العاين بي فباغته: انتفضز لأعباً وأنا هنا على حافة التوازنين يملؤني سائل الحيرة ويفترش السؤال أرض نفسي دون أن يترك لي بركة استريح عليها... انتفضز ممتلئاً بالإشرافات ومطمئناً تلعب على أحجار الجدران وأنا هنا على حافة التوازنين تحلق في سمائي كلمة الحزن الهائلة بعد أن أدركتني وأنا في غفوة صمعتي... كف من لهوك واغثنني فإن أعاصير السؤال تكاد أن تقتلعني من أرض نفسي.

كف الظل عن اللهو ووقف مائلاً حتى كاد كفه أن يلمس إحدى قدمي ينظر لي صامتاً ثم تنثني على الأحجار وسألني... من أين أتيت؟

أجبت به باكية ومشيرة بيدي: من هناك حيث الهوة العظيمة الكائنة على يسار قوازي الألقين.

قال : إنني تمانين آلام المادة وجمي الهوة العظيمة؟

قلت : قد امتلات نفسي بكلمات زرقاء ورمادية تؤلني بل تسحقتني كما يسيل منها دمها بعد أن تحول لونه إلى اللون البنفسجي للعلم.

سألني : ومتى حدث هذا؟

قلت : بعد سقوط الطائر في الثقب للوجود بجانب الهوة... فصارت الأشياء غير محكمة وكذلك البشر يتخططون ببعضهم وهم في طيرانهم الثقيل مسببين لي تلك الكلمات، فلما زادت الأمور عن حدها ذهبت أبحت عن الماء والضوء على أجدعها فأنلهم على مكانهما... سرت في الأراضي الخفيفة بمغردى وطرقت الأبواب التي أسمع خلفها الأصوات علها تخبرني.

سألني : وهل وجدت شيئاً خلف الأبواب؟

قلت : وجدت... بعضها كان كائناً والبعض الآخر كان خالياً بل ليس له وجود.

قال : ألم تقولي سمعت صوتاً؟

قلت : نعم سمعت لكنني وجدت خلافاً مفرعاً ليس له وجود.

قال : وماذا فعلت؟

قلت : لم أصدق وأكملت سيرى يملؤنى يقينى بأتى سأجدهما ... فاعتدل فى جلسته
وخضع رجله إلى صدره وأمسكهما بيديه وقال: وهل صدق يقينك؟

قلت : نعم وجدت الأرضين أرض الضوء وأرض الماء وكأننا قريبتين من بعضهما
فحملت ما استطعت حمله من الماء والضوء وعدت.

قال : وماذا حدث؟

قلت : يا ظلى لم يكتفوا بسقوط الطائر فى الثقب ولا التخبيط فى الطيران بل صاروا
يتقاتلون على الضوء وكلما امتلأوا به ازداد جنونهم حتى توحشوا.

قام الظل من جلسته ووقف فبدأ طويلاً يكاد رأسه أن يلمس قمة الجدار وقال هنا لا
مكان للقتال هنا لا يوجد سوى توازى الأفقين وأرض الآلهة وليس لآلك إلا طين أرض
نفسك فعندما تنتهين من تقليبه كاملاً سيتركك السلام ويملؤك وستفقد العتمة أثر وجودك
وسينسالك النور وتدخلن أرض الغروب الرائعة.

قلت : وماذا من تناغمات الجسد والأحجار المتناثرة متى يصيران واحداً؟

قال : أتمنى تقليب طين أرضك وأسرعى حتى تنفتح على توازى الأفقين وتمرحى أما
أنا فاتركينى الآن لقفزى الفرح وإسلام جدارى لأن الوقت قد اقترب لقدوم ما بعد توازى
الأفقين وسيكون صمتاً مطبقاً فلا دوام لشيء... اتركينى يا نون اتركينى أريد القفز والله
على الجدران المتهدمة.



حكايتان من الجرائد



١ . الولد

جو الشقة خائف رغم اتسامها، النوافذ والشرفات مظلمة ومغطاة بستائر ثقيلة، ومصباح بعيد معلق في آخر السقف العالي ضوئه الخافت لا يغطي سوى جزء قليل جداً من الصالة التي تجلس فيها المرأة التي اعتادت الصمت والفتة.

والولد يجلس قبالة أمه، ينتظر إليها في تراب، يتابعها في إهتمام شديد. وقطة تعومت الصمت مثلهم، تتفج فوق حجر الصبى، ثم تنزل من فوقه في هدوء. تنظر إلى وجه المرأة الذي يروح بعيداً.

هى لم تبحر البيت منذ عدة أيام. اشترت أشياء كثيرة تكفيها لأسبوع بأكمله، ملأت الثلاجة ونمالية الخبز. هى تريد أن ترتاح، وأن تبعد عن الناس. فلم يبق لها فى الحياة سوى ولدها الصغير بعد أن ماتت أمها وهجرها زوجها.

تشرذ المرأة فى الأيام التى وأت. ولا يمكن أن تعود. تابعت صوريتها المعلقة فوق المائدة وزوجها يهتضنها وهى تضحك. تدهش هى الآن. كيف استطاعت - ولقتها - أن تضحك هكذا، فتفتح فمها عن آخره.

الفرحة كانت واضحة فى عينيها. وزوجها يبتسم فى وقار.

لقد أحبه وتمنت أن تتزوج. وهو أحس بها. اقترب منها دون باقى الزميلات. وأولاهم رعايته واهتمامه. لقد أحس بأنها فى حاجة إلى رجل بعد أن وصلت إلى ذلك السن الحرج دون أن تتزوج. وأحست هى أيضاً بأنه لن يتزوج إلا هى.

لقد كان أكبر من أن يظل عزيزاً للآن، وإن ثقيله سواها.

عندما اقترب منها متردداً، وممسكاً بمتيدله يسمح به عرقه من وقت لآخر. ويتحدث في أشياء كثيرة غير مترابطة، أحست - هي - بما يريد أن يقول فسأعنته. ووفرت عليه رحلة عناء طويلة وقالت:
- سأعطيك العنوان لتقابل أمي.

راى أمها، كانت غير قادرة على الحركة. وإذا ما تحدثت اعوجَّ فمها إلى اليسار. فتخرج الكلمات منكسرة ومنحشرة بين الشفتين.

أحس الرجل بالخوف. فقد تحولت زوجته - بعد سنوات - إلى حال أمها هكذا.
وخلت الزوجة كما هي. بينما الولد جاء معوقاً: رأسه كبير ووجهه ممثلي. ولا يعي ما يحدث حوله.
ابتعد الزوج عنها، قال:
- أنت السبب. إنه قريب الشبه بأمك.
تركها وعاد إلى بيت أخواته اللاتي لم يتزوجن. وخلت هي في الشقة الواسعة مع الولد.
اقترب الولد منها. ففكرت القطة فوق قدميه تداعبه. لكنه لم يلتفت إليها. نظر إلى وجه أمه في إمعان. قالت:
- اسمع يا ولدي. إنني متعبة، وسننام الآن. لا توقظني مهما كانت الظروف.
أوما برأسه.

أعادت ما قالته ليستوعبه. ثم نامت فوق الكنية الممتدة في الصالة وشدت الغطاء حول جسدها:
- الطعام عندك كثير. إذا ما جعت كل. لكن لا توقظني.
أوما برأسه ثانية، وجعل القطة خشية أن تسبب لأمه إزعاجاً.
جلس فوق الكنية المقابلة لكنية أمه. تابع وجهها وعينيها المغمضتين. وأشار إلى القطة أن تجلس بجواره وتكف عن الحركة.
مر الوقت طويلاً. دار الولد في الشقة.

عندما كان يمل هكذا، كان يفتح الشرفة ويتابع المارة من خلال حديد الشرفة. لكنه الآن لا يستطيع ذلك.
لقد جاع فاكل. وأعاد الطعام إلى مكانه. وأطمع القطة وأمرها بأن تصمت. ويان تتحرك في هدوء.
عاد إلى الكنية المقابلة لكنية أمه. والقطة نامت بجواره. من وقت لآخر تشد بفمها ياقة قفطانها.. يأتي والده - أحياناً - إليهما. يترك نقوداً لأمه. لاحظ - الولد - أن والده عندما يأتي تزداد أمه حزناً. وتحدث أباه في اقتضاب. ووالده يحاول أن يداعبه. فتأني مداعباته ثقيلة. ويقابلها الولد في جفاء.

بحث الولد عن الطعام فلم يجد. كان كثيراً لكنه نفذ. أكله هو والقطعة.
ذهب إلى كتبة أمه. نظر إلى وجوها. وجده سامناً. حاول أن يوقتها. فتذكر تحذيرها له.. فعاد إلى كتبته. بينما
القطعة تدور في الشقة تبحث عن شيء تأكله.
ذهب ثانية إلى وجه أمه ثم عاد إلى كتبته دون أن يوقتها. والقطعة عانت من رحلة البحث عن الطعام.
ماتت بصوت خافت. ثم ازداد مواؤها علواً. فغضب الولد منها. فامه قد تستيقظ. شدها الولد في عنق. وهدبها بأن
يطردها من الشقة إذا عادت إلى مثل هذا الفعل. فسكتت القطعة واستكانت. تمسحت في ساقيه. فداعب شعرها الناعم
بإصابعه.

وأحس بالجوع فقام. فتح باب الشقة. فأسرعت القطعة خلفه.
تركه - هو - باب الشقة مفتوحاً. وبق باب الشقة المجاورة لشقتهم. خرجت امرأة يعرفها جيداً.
فهي جارة أمه وصديقتها. يتحدثان معاً. ومن خلال حديثهما يعرف أشياء كثيرة لم يكن يعرفها.
قال:
- أريد طعاماً.
- أين أمك؟
- نائمة. وقالت «لا توقظني».
ارتابت الجارة في الأمر. فقالت:
- تعال معي لأراها.
دخلت الشقة. تابعتها نساء الشقق الأخرى في فضول.
أشار الولد إلى وجه أمه. انحنت الجارة. قبل أن تلمس جسد الأم صرخت. فقد كان وأضحاً أنها ميتة منذ أيام.



٢ - البنت

ترتدى ملابسها فرحة. معها يد حقيبة السفر. لقد استيقظت مبكرة. رغم أن موعد قيام القطار في التاسعة صباحاً.
زوجها معها تساعدها في ارتداء ملابسها. تعاملها - اليوم - معاملة حسنة على غير العادة.
أخوها الصغيران نائمان مع أبناء عمها..

هى الوحيدة التى اختارها معها لزيارة القاهرة معه.

ياه.. لقد شاهدتها كثيراً فى أفلام السينما. وفى التلفزيون. لكن لم ترها حقيقة.

لقد أسأت الظن بمعها الطيب. ظنته يقسو عليها ليرضى زوجته إذا ما حدثت بينهما مشكلة. لكن الرجل لم يكن يقصد ذلك. أو ربما يقسو عليها أحياناً، كما يقسو الأب على ابنته ليرحمها.

وعندما رأها حزينة بالأمس - لضرب زوجته لها وقسوته هو عليها - أراد أن يصلحها. ففكر فى موضوع السفر إلى القاهرة.

- إنا عمك، وأعاملك مثل بناتى تماماً.

ثم ضمها لصدره فى حنان. كانت تبكى. وشعرها مهووش حول وجهها المتسخ:

- ولكن أصادك سأخذك معى إلى القاهرة.

لقد تركها والدها ووالدتها مع أخويها الصغيرين لدى عمهم. وسافرا للعمل فى العراق. والدها يرسل مبلغاً كبيراً من المال إلى عمها كل عدة شهور.

ورغم هذا، زوجة عمها دائمة الاختلاف معها. ألحت على زوجها حتى أخرج البنت من المدرسة لتساعدوا فى أعمال البيت. قالت إنها لن تصلح فى مدارس. وإن تستطيع الاستعانة بمدرسين خصوصيين. ما يرسله والدها لا يكفى طعامها وطعام أخويها.

وتركت المدرسة الإعدادية وبقيت طوال الوقت فى وجه زوجة عمها التى تسمى معاملتها.

بعد أن ضاقت بتصرفات عمها المتتالية، قالت له أن يتركها وأخويها الصغيرين يذهبوا إلى عمهم الآخر الذى يعمل مدرساً. فقد ضُعب - الرجل - لتركها المدرسة. ووعد بأن يعيدها إليها ثانية. ويساعدها فى دروسها إذا ما جاءت لتعيش عنده فى أخوها. لكن عمها رفض هذا وقال «عمك للمدرس هذا يريد أن يفسد العلاقة بينى وبين والدك».

لكن المدرس قال لها: «إنه لا يريد أن يترككم حتى لا تتقطع عنه أموال أبيك وهداياه».

ليس مهما الآن. فسوف تنفرد بمعها فى القطار. لتحديثه فى هدوء. وتطلب منه أن يعيدها إلى الدراسة. تجعله ينضم لصفها فى نزعها الدائم مع زوجته.

أخواها نانمان الآن. لو كانا مستيقظين لبيكا رغبة فى الذهاب معهما. سوف تشتري لهما هدايا بسيطة من القاهرة. وستشتري لأبناها معها وبناته هدايا أيضاً. لكنها ليس معها نقود.

ليس مهناً فسيغطيها عمها الكثير.

امسك عمها بيدها وسارا معاً. ذكرها بما كان يفعل والدتها معها. منذ أن سافر لم تخرج للنزهة ولا مرة واحدة.

عمها شارد طوال الوقت.

.. عمى. ما الذى يشغلك؟

تريده أن يهتم بها. تحكى له عما يشغلها. ستحدثه عما تفعله زوجته لها. وعمها - لا شك - سيتفاهم معها، وستطلب منه أن يعيدها إلى المدرسة ثانية. لن تحتاج المدرسين خصوصيين.. وأو تصرحت من حقها أن يخرجها منها.

لكن عمها شارد لم يزل...

لا بأس، فى القاهرة متسع من الوقت لكى يتحدث معاً.

عنها طيب، كان يحنو عليها قبل أن يسافر والدتها، وكان يداعبها إذا ما جاء إليهم زائراً.. وتغيره - هذا - فى المعاملة، ليس نتيجة لكرهها لها. إنما لادعاءات زوجته الكاذبة، واتهامها لها بعدم مشاركتها فى أعمال البيت.

أحسنت بالجرح، ففتحت اللقافة التى أعطتها لها زوجة عمها. أخرجت سندوتشا وأعطته له:

- تفضل.

أخذه منها شاوياً، قالت:

- متى سيعود أبى وأمى؟

أفاق من شروعه. تذكر والدتها - شقيقه الأكبر - أفضله عليه من قبل أن يسافر.

- سيعود فى القريب.

قضمت السندوتشا سعيدة.

فى القاهرة أمسك عمها يدها وأسرعاً إلى «الأترييس». وقف وسط الزحام وهو يتابعها فى شروعه..

- إلى أين ستذهب يا عمى؟

- حديقة الحيوان؟

- يقولون إنها أكبر من حديقة حيوان الإسكندرية.

- أجل.

- وبها حيوانات ليست موجودة فى الإسكندرية؟

- أجل.

دخل الحديقة، إنهما يسيران وحدهما. لماذا لم يأت عمها بأخويها معها، أو بأبنائه، أو حتى بزوجته. لماذا هي وحدهما الآن؟ لو جاسوا لشاركوها فرحتها، ولكانت أكثر سعادة.. على الأقل ستجد من تتحدث معه، أو من يشاركها لعبها ومرحها. ربما لم يجد عمها التقود الكافية لسفرهم. واختياره لها هي بالذات. لكن يصلحها بعد شجارها مع زوجته، ويصرفه لها منحازاً لزوجته.

تنفلا بين أقباص القرد، ضحكك، وأخرجت قطع الخبز من اللقافة ورمتها لها. وعمها شاردا... يتابع ما يحدث دون أن يضحك. أو حتى أن يبدي اهتماماً. قال:

- سأتارك لكضاء مهمة عاجلة، وسأعود إليك.

- سألقي في الحديقة وحدي؟

- لن أنتشر كثيراً.

أومأت برأسها، وعادت لمراقبة القرد، وسار عمها. ثم نظر إليها ثانية:

- لا تبتعد كثيراً.

أومأت برأسها.

وخرج هو من الحديقة، وأكملت هي متابعتها للقرد، وبعد أن تعبت جلست فوق مقعد خال ثم قامت وشاهدت الأقباص المجاورة.

لن تبتعد حتى لا تتقوه عن عمها.

سارت إلى جبل مزروع بالزهور. تسليقته، وتابعت الحديقة من فوقه. هذا هو المكان المناسب لمراقبة عمها. من هنا ستره وهو يدخل الحديقة ثانية.

مر الوقت بطيئاً، وعمها لم يأت. سارت إلى أقباص حيوانات أخرى. تابعتهم في اهتمام أقل، فقد تأخر عمها. وهي بدأت تخاف. تخشى أن تنزه منه. وأيس معها تقود لتعود.

مر الوقت، وبدأت الشمس في الرحيل عن جبل الزهور، وعمها لم يأت.

تفلق الحديقة أبوابها في الخامسة مساءً، فيطلب للحراس من الزوار الخروج. قالت للحراس وهي تبكي:

- ذهب عمي لكضاء حاجة، ولم يعد الآن.

*
عبد المحسن محمود فرحات

هناك خطأ يتكرر من وقت إلى آخر في المشروعات العمرانية نتيجة تشعب التخصصات من جهة، ومن جهة أخرى أهم، نتيجة سلسلة القرارات التي تبني كثيرا على منطق حل الأزمة (إطفاء الحريق)؛ وليس منطق الخطأ الشاملة التي تشمل كيفية «منع نشوب الحرائق» ثم تتعدى ذلك إلى أفاق ورؤى مستقبلية تهدف إلى نقل المجتمع وبيئته نقلات نوعية لما هو أعلى وأرقى بما يساهم بقوة في صنع الحضارة إنسانيا ومحليا. الخطأ المتكرر هو النزوع لما هو أمثل جزئيا (في تخصص معين أو مسئولية معينة) (Suboptimality) دون البحث جديا فيما هو أمثل كليا. يتجلى ذلك بوضوح في كل من مشروع المصرف الصحي بالإسكندرية وجسر الأقصر ففي الحالة الأولى كان هناك تطلب للمصرف في البحر لرخص تكاليفه على المصرف في البر دون حساب دقيق لدوائده المباشرة وغير المباشرة في المجالات المختلفة. وفي الحالة الثانية يبدو أن جزئية المرور لم توضع ضمن خطة بيئية ومستقبلية شاملة في واحد من أكثر المرافق البيئية حساسية لا في مصر فقط ولكن في العالم كله.

قبل أن نتناول بعض المقترحات بخصوص الخطأ البيئية المذكورة، هناك نقطتان مهمتان تتعلقان بصنع الحضارة، والنكتتان من نتائج المنهج الجعلى والهيجلى. الأولى صاغها أرنولد توينبسي في دراسته للتاريخ ويشير فيها إلى أن صنع الحضارة يأتي دائما من مواجهة تحديات متجددة باستجابات يستجمع فيها المجتمع (وخلاصة صفوته وقياداته) جهودهم الإبداعية للقيام برؤية جماعية يتم فيها صنع الحضارة من خلال الاستجابة للتحدي. والنقطة الثانية تخفض بالتكليف بين التناقضات، وهي أوضح ما يكون في مجال الفكر حيث

عبور جسر الأقصر إلى خطة بيئية تؤلف بين التناقضات

* رئيس قسم عمارة البيئة سابقا، بهامة للذك عبد العزيز.

تظهر أطروحة معينة Thesis ينشأ منها نقيضها AntiThesis ثم يليهما التخليف بينهما بما يصل للتناقض ويخلق مركبا Synthesis أرقى من النقيضين. يلاحظ هنا أنه كلما ازداد التناقض بين العناصر الأولية ازداد احتياج التصدي المطلوب إلى درجة أعلى من الإبداع للوصول إلى المركب الأرقى.

ومن الأمثلة على ذلك في مجالات تصاميم البيئة (العمارة - عمارة البيئة Landscape Architecture - التصميم الحضري - التخطيط الحضري والإقليمي) نجد أن التناقض المفترض مسبقا ودائما بين البيئة الطبيعية من جهة والبيئة المبنية من جهة أخرى، قد تم تجاوزه عن طريق التخليف بين الاثنين في مركب غاية في الإبداع، وذلك مثلا في حالة فيلا كارفمان لقروانك لويدي وأيت الينبية فوق شلال مياه ينساب من تحت الشرفة الكبيرة للفيللا. فهنا نجد أن تصميم رايت وإبداعه يجعل كلا من العنصرين (الشلال والفيللا) أجمل مما لو كان وحده، بل يجعل كلا منهما يبدو وحده ناقصا وعابثا، بينما يشكلان معا تكاملا ناشئا من التباين ومفضيا إلى الانسجام. وفي الاتجاه نفسه نجد أن إحدى المهام الأساسية لفئة عمارة البيئة Landscape Architecture هي (إجابة متطلبات البيئة المبنية بما لا يضر بالبيئة الطبيعية (في الحد الأدنى) وذلك بالحفاظ على الأماكن الحساسة منها، وتطوير الأماكن الأقل حساسية بما يساهم في تحسين البيئة الطبيعية (في الحد الأعلى)، وذلك مثلا باستخدام الإصراف الصمعي للمعالج في الري والتسميد، أو كمثال آخر بتخطيط الطرق والمجمعات الريفيه وتسوية الأرض بما يساعد على تجنب أماكن الفيضان الناتجة من السيول، وبما يسمح بالاستفادة من

هذه السيول، إما مباشرة في الري مثلا، أو بطريقة غير مباشرة مثل تغذية المياه الجوفية.

وإذا كانت حالة (الأقصر) تشير إلى أنه لم يكن هناك مفر من الاختيار بين الحفاظ على البيئة الأثرية للأقصر بمنع التطوير العمراني قريبا وجعل المنطقة المحيطة أقرب ماتكون للبيئة الطبيعية، وبين نقيض ذلك المتمثل في إجابة احتياجات المجتمع المحلي للتطوير؛ فإن الاختيار الحاسم يجب أن يكون للاول ولي على حساب الثاني، ففي ذلك انتصار للمصالح الأكبر على المصالح الأصغر وللدائم على المؤقت ولأجيال المستقبل على الجيل الحالي. إلا أن مثل هذا الاختيار يجب أن يكون هو للمجاء الأخير والاضطراري لأنه اختيار ناشئ من الوضع الحالي الذي تتمثل مصلحة كل طرف فيه في تدمير الطرف الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر، والذي أوجد هذا الوضع البدائي هو افتقار المجتمع في هذه الحالة للتخطيط في الحد الأدنى (استمرارية التخطيط والتحكم والمتابعة) مما لايدع مجالا للشك في افتقاره لحد الأعلى المطلوب، وهو (مواجهة التصدي الحضري) بجميع الطاقات الإبداعية (الموجودة فعلا والمحبطة) في وثبة حضارية تتجاوز للتناقضات إلى «مركب أرقى» يصف أولويات البيئة الأثرية والبيئة الطبيعية، ولكن يتجنب الإضرار بأي طرف بل يحقق فوائد جديدة للجميع.

بناء على كل ماسبق، نستطيع أن نبدأ تناول الخطة البيئية المقترحة بتحديد البيانات التي يجب التعامل معها، ثم تحديد العلاقات بين هذه البيانات، وبلى ذلك تحديد لبعض الحلول المقترحة. فالبيئات التي يجب التعامل معها هي:

١. نطاقات حماية البيئة الأثرية:

يتطلب الأمر هنا تحديد أكثر من نطاق للحماية والحفاظ، تزداد فيها شدة الحماية والتحكم كلما اقتربنا من البيئة الأثرية، حتى تصل إلى انحصارها في «المحمية الأثرية» التي يجب ألا يتواجد بها أى تطوير عمرانى معتاد (مبان - طرق اسفلتية - أعمدة إنارة - مجارى). ولا يجب هنا أيضا قيام الزراعة. كما لا يجب وجود أى مصدر تلوث مائى أو أرضى أو هوائى أو بصري أو سمعى. ويسمح فقط بتسوية محدودة للأرضى بمنتهى الحوص، لأهداف سيرد ذكرها لاحقاً، ويمكن عمل تبليط حجرى للممرات المحدودة الموصلة للكثائر. ولا يكون تحديد نطاق «المحمية الأثرية» بمسافة محددة، وإنما يعتمد على الحيز الكبير للمحتوى للكثائر الظاهرة والمحتملة، مع وجود مسافة لاحتياطية كبيرة تزداد وتقل اعتماداً على الملامح الطبيعية للموقع، وأمنها النهر والجغرافيا، بما يشكل حدوداً واضحة لها، وتمثل هذه الملامح من للبيئة الطبيعية ضمن درجة الحماية المطلوبة نفسها. وقد يستلزم الأمر أصلاً تصميمية فى مجال عمارة البيئة. Landscape Arch مثل شىء من التشجير أو تراكيبات من الصخور أو الحجر عند نقاط من حدود المحمية الأثرية ويؤاخذها لتحديد الحيز المكاني لها بوضوح أكثر.

أما النطاق الثانى المقترح فهو نطاق «تعزيز المحمية الأثرية» والمفترض عدم وجود أى آثار غير مكتشفة فيه، ولا يسمح فيه أيضاً بالتطوير العمرانى المعتاد، ولكن يسمح بالبيئة الطبيعية المحورة بشريا (ترع - مصارف - زراعة) بشرط عدم الإخلال بالعلاقات الإيكولوجية القائمة، والتي قد يتأثرها السلبي للنطاق الأول

٢. البيئة الأثرية وتشمل المعابد والمقابر... إلخ، وكذلك الأراضى المحتمل وجود آثار بها.

٣. البيئة الطبيعية، وتشمل النيل والجبال والتلال والوديان والتكوينات الصخرية والنباتية الطبيعية.

٤. البيئة الطبيعية المحورة بشريا، وتشمل الترع والمصارف والأراضى الزراعية والتشجير.

٥. البيئة المبنية، وتشمل كل أنواع المباني والطرق وأعمال البنية الأساسية الأخرى من مجارى وإنارة... إلخ.

٦. البيئة الإنسانية، وتشمل المقيمين بالمنطقة والنازحين إليها من العمال الموسميين والنازحين إليها ضمن السيادة الداخلية والخارجية.

أما العلاقات بين هذه البيئات، فيقتدر إدراجها ضمن ثلاث علاقات مادية عليها ثلاث أخرى غير مادية هي:

أ. علاقات إيكولوجية.

ب. علاقات تمدد وانكماش.

ج. علاقات حركة.

د. علاقات ثقافية.

هـ. علاقات اقتصادية واجتماعية.

و. علاقات بصرية وجماالية.

سننلى بدلونا الآن فى تناول الحلول المقترحة لإعطاء كل بيئة حقها، وتنظيم العلاقات بين كل بيئة وأخرى، معترفين مسبقاً أن «نلونا» ليس من الكبر بحيث يحوى كل مايمكن من الحلول القاطنة الجامعة للماتمة:

(للمحمية الأثرية) فعلا لمنع أى ارتفاع للمياه الجوفية أو تسرب بعضها نحو حيز الآثار، يجب تبطين الترع والصارف واستخدام طريقة التفتيط فى الرى، بل يجب هنا قيام أعمال إضافية تزيد من حماية المحمية الأثرية مثل استمرارية تسوية الأرض فى النطاقين بما يحضى الأولى من فيضانات السيول، وإمكانية عمل وسائل صناعية للنزول بمستوى المياه الجوفية إذا كانت فعلا قد وصلت إلى الحد المحتمل تأثيره سلبيا على المحمية الأثرية. ولاتحدد أيضا حدود النطاق الثانى (ظهير المحمية الأثرية) بمسافات معينة، وإنما تعتمد على خصائص للواقع وبلاعه البارزة كذلك (الآخر زراعية - وبیان - تال - جبال - تكوينات صخرية) ويراعى فى ذلك أماكن تواجد البيئة المبنية بما لا يضر بما سبق.

أما المقترح للبيئة المبنية، فهو أن تتواجد فقط فى النطاق الثالث، وهو (نطاق التطوير العمرانى للحكم بينيا) والذي يسمح فيه بالتطوير العمرانى ولكن ضمن ضوابط أكثر صرامة من للعتاد، فعلا ارتفاع المباني يجب أن يكون شديد الانخفاض من طابق إلى اثنين لا أكثر. ونظام الصرف الصحى يجب أن يحدد مسبقا وينتهى إنشائه قبل البدء فى المباني بما يضمن عدم تلوث البيئة أو ارتفاع المياه الجوفية. ويجب أيضا وجود ضوابط للطابع العام للمباني بما لا يقيّد حرية التصميم من جهة، وبما لا يؤذى الشخصية والمرئية للمنطقة من جهة أخرى. ويجب أن تتدرج استعمالات الأراضي من الطبيعية والساحية عند شاطئ النيل وحدود النطاق الثانى إلى مناطق الخدمات التى قد تحصى صناعات خفيفة، ولا يسمح بأى صناعات ثقيلة أو ملوثة للبيئة.

يلاحظ هنا أن النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب ألا يكون قابلا للانكماش وإنما تكون هناك دائما إمكانية لتوسيعه على حساب النطاقين الثانى والثالث حسب ماتطلبه الدراسات والافتكشافات الأثرية فى المستقبل. لذا فإن أى تطوير فى النطاقين الثانى والثالث يجب ألا يسمح به إلا بعد توقيع التزام بهدم هذا التطوير فى مدة زمنية محدودة بون تعويض (أو بتعويض محدود) فى حالة ظهور ما يستلزم ذلك من استكشافات أثرية، أو من تأثير سلبى على الآثار القائمة فعلا. بهذا يكون هناك رادع ذهنى ضد التطوير المكثف قرب المنطقة الأثرية، وضمان أولويات متطلباتها فى المستقبل.

٢. نظم الحركة فى المنطقة:

فى النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب ألا يسمح بأى نوع من وسائل النقل التى تسبب اهتزازات أو تولت هوائيا أو سمعيا أو بصريا. لذا فالمقترح هنا هو الحافلات الصغيرة الحجم (ميكروباس) التى تعمل بالبطارية، والتى يستحسن تعميمها فى النطاقات الثلاثة وفى الأقصر يفسفحتها قدر الإمكان، وبالتفريج، وإذا تعذر ذلك فلا يجب التهاون فيما يتعلق بالنطاق الأول، حيث يجب على القادمين للمحمية الأثرية أن ينزلوا من الحافلات الكبيرة التى تعمل بالطاقة البترولية ليركبوا الحافلات الصغيرة التى تعمل بالبطارية، قبل السماح لهم بدخول أى بوابة «للمحمية الأثرية»، وحتى هذه الحافلات الصغيرة يجب ألا تقترب من مداخل المقابر وإنما تتوقف قبلها بمسافة كبيرة تحدد تصميميا، ويعقب ذلك مررات مشاة تصمم بحساسية وتوصل لمداخل

المقابر ومن المهم أن تكون هناك ضوابط أكثر صرامة على كافة وسائل النقل في النطقتين الثانية والثالث أيضا (مثل الفصص المودى لنظافة المانم...) بما يؤدى لتقليل التلوث الهوائى فى المنطقة كلها.

٣. العلاقات الثقافية والعلاقات الاقتصادية الاجتماعية:

ينظر إلى بيئة الانصر عانة باعتبارها اثرية من ناحية وسياحية من ناحية ثانية، بحيث يكون الامتصام منصبا على الحفاظ على الآثار فى الناحية الأولى، وتصميم البيئة السياحية فى الناحية الثانية، وهذا كله يؤيد، إلا أن المرجو أن يتصم اهتمامنا أيضا ليشمل للتنمية الثقافية (للمقيمين والزائرين) والمرتبطة بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع المحلي. فمن غير

المقبول عدم وجود معهد أو كلية (بل ويمكن التفكير فى جامعة) تختص بالدراسات التاريخية واللغوية والهندسية المتعلقة بتربيم الآثار والحفاظ عليها، بحيث تكون الدراسة فيها نظرية وعملية وحقلية فى المعابد والمقابر.

ويمكن أيضا أن تقدم هذه الكلية فصولا دراسية محدودة لطلبة الجامعات المصرية والجامعات الأجنبية بما يولد سياحة إضافية. ومن المنتظر إنشاء متحف إقليمي أو ما يعرف بالمركز التوجيهي (Interpretive Center) يعرف بآثار المنطقة وتربيعها الجغرافى وما يتعلق بتاريخها، ويمكن أن يمتص نماذج لكل المعابد والمقابر بمصر العليا، بحيث يستفيد السائح (المحلى والأجنبي) استفادة أكبر عدد تجواله فى تلك الآثار ويزداد استمتاعه وتعلقه بها أيضا، من المنتظر كذلك إنشاء مكتبة كبرى وقاعة أو قاعات محاضرات ومسرح مفتوح ومتحف للفن التشكلى (التصوير والتحت والخزف) يشمل عروضاً

خارجية بالإضافة إلى عروض خارجية أخرى فى أكثر من منطقة فى البر الشرقى والغربى للانصر (ضمن النطقتين الثانية والثالث) بما يثرى البيئة العمرانية جمالياً، ويقال من الإحباط الذى يحسه فنانون مصر الذين تنكس أعمالهم الفنية وغير الفنية فى مخازن لائى الدور، ويزيد من استفادة السائح (المحلى والأجنبي)، واستمتاعه بالأعمال الفنية التشكيلية مع أسواق للمنتجات والمشغولات الفنية اليدوية والمروضة دلخيا وخارجيا للبيع، بل ومع الورش الصغيرة التى تصير عملياتها الإنتاجية جزءا من المعرض الفنى الكبير. كل هذه البيئة الفنية يمكن أن تتجاوز مع الفنادق السياحية بما يثرى الاثنين ثقافيا واقتصاديا ضمن تخطيط وتصميم إيداعى.

٤. تشجير جسر الانصر ضمن منظومة بصرية وجمالية: إذا تم تنفيذ كل ماسبق فإن البيئة الكلية الناتجة ستصنف فى تصورها بالصحة والتوازن والجمال فى العلاقات الأساسية. يبقى بعد ذلك مجهود متخصص مطلوب تخطيطيا وتصميميا يندرج معظم ضمن تخصص عمارة البيئة Landscape Architecture والتصميم الحضري Urban Design، ولا يقصد هنا الدخول فى التفاصيل الفنية (Technical)، بل المطلوب هو استراتيجيات بصرية وجمالية (مبنية على ماسبق تناوله) تشمل مقاييس مختلفة.

يوجه عام يجب أن تتبع السيطرة البصرية الأولويات سابقة الذكر نفسها: البيئة الأثرية أولا فالطبيعية ثانيا فالطبيعية المحورة بشريا ثالثا فالجينية أخيرا..

عناصر البيئة الأثرية (فوق الأرض أو تحتها) يجب أن تظهر ضمن متتابعات بصرية من البانوراما الشاملة

ويأشجار محلية من بيئة الأقصر تشمل النخيل. هناك أيضا واجهتا كبيرى (واجهتا النيل وبعض الشوارع) وممرات بصرية» نحو العلامات الهامة بالمنطقة، وكذلك ممرات تحوى مجموعة أو مجموعات من الفراغات وهبؤره معينة يجب دراستها جميعا ضمن منظومة متكاملة بصريا وجماليًا.

ومع نهاية مائى (دلونا) نود أن نؤكد على أهمية آليات التنفيذ والتحكم والتتابع السلس بينها، من التخطيط للتصميم للتنفيذ فى هيكل إدارى متكامل، فذلك هو الأولى بمجهودات المسؤولين الحكوميين بدلا من خوضهم فى قرارات تخطيطية وتصميمية بينما المختصون فى الظل دائما. التركيز يجب أن يكون على التآليف بين للتناقضات وتجميع الطاقات الإبداعية فى وثبة حضارية تتجاوز التناقضات إلى مركب أرقى يتجنب الأضرار ويحقق فوائد جديدة ويؤكد الأولويات. هكذا ينزل للحر وهكذا يكبر الشجر (كمال قال الشاعر الفاسيطنى).

إلى المنظر القريب (بما يناظر التتابع فى المعبد الفرعونى من البهر المفتوح إلى قدس الآداس) بحيث تشكل البيئة الطبيعية والبيئة الطبيعية المحورة بشريا مقدمة وخلفية بصرية لها، وبحيث يتضام الوجود البصرى لكل ما هو صناعى ومبنى. هنا يجب القول بأن جسر الأقصر الذى (نؤيد بقاءه وتقليفا) يشكل تظفلا بصريا صارخا على البانوراما الشاملة من أى زاوية وعلى كل من واجهتى النيل الشرقية والغربية. ولا تكفى الأعمدة المشكلة على هيئة زهرة اللوتس أو التنكسية بالسيراميك لى الزخارف الفرعونية (الأهرام ٢٢/١٢/٩٥) لحل التناقض البصرى بين هذا العمل الصناعى شديد الوطأة بصريا، وبين البيئة الأثرية والطبيعية للأقصر.

المقترح هنا لحل هذا التناقض هو تشجير للجسر وتخضيره (وليس فقط الاكتفاء ببعض أحواض زهور). التشجير سيند جمال المنطقة ويقلل من التلطلل البصرى الصناعى، وهو ممكن فنيا وهندسيا خاصة فوق أعمدة الجسر، وتصميم جمالى لا يعطل لطيفة المرور فوقه،



«محمد حافظ رجب» ومجموعة قصصية جديدة

تطورات ملحوظة جرت على قصصه، فهو في هذه القصص يعقب مسيرته الأولى كتشخيص يكتب قصة ذات صفات خاصة، بعد أن تجاوز التقليدية التي كانت تنعش بها المحاولات الأولى، فأصبح **حافظ** - تقريباً - أول كاتب يمشد كل أسلاك لكتابه قصة حديثة، وتبعه بعد ذلك عشرات الكتاب، وكانت مجموعة «لكرة ورأس الرجل» في البداية، والمثال، والنمط الذي مهد الطريق أمام القصة الحديثة باتباعها، كالقصة النفسية، والقصة الرمزية، وقصة اللاعنات، وقصة تيار الشعور، والقصة اللحظة، أو القصص القصيرة جداً.

الرجل» عام ١٩٦٧ عن دار الكاتب العربي. بعدها بسنوات قلائل مجر **حافظ رجب القاسم** إلى الإسكندرية. ولقد أصدر طوال هذه الفترة للمجموعات التالية:

• **مخلوقات يراد للشئ المغلي** . ١٩٨٠

• **حماسة ولهجات الحمير** . النكية ١٩٩٣

• **طارق ليل الظلمات** ١٩٩٥ .

ولعل القارئ لقصص **حافظ رجب** يتساءل عن التطورات التي طرأت على أعماله، خاصة بعد قراءة المجموعة الأخيرة.. وإثنى بعد القراءات المتتالية لا أرى أن ثمة

يعد القاص «محمد حافظ رجب» واحداً من أهم كتاب القصة المصريين على امتداد جيلين، فهو من الجيل الذي أتى بعد جيل «يوسف إدريس» واستمر على الرغم من قلة إنتاجه - كاتباً فريداً، ومتمرداً على أسلوب القصة الذي كان يشيع آنذاك - بداية الستينيات وأواخر الخمسينيات - إلى أن قاطعت الصفحات الأدبية والمجلات الثقافية لأنه كاتب غير مفهوم، أو بسبب شطحاته الغريبة التي يمزج فيها بين المعقول واللامعقول، ولم يعترف **حافظ** إلا مع النصف الثاني من الستينيات حين صدرت مجموعته الأولى «لكرة ورأس

والتمثل يرى أن القصص تتسم بنفس الأسلوب الذي عرفناه في قصص حافظ، فالرغبة في صياغة التمييز المدهش، والمصورة اللامعقولة والمزج بين الواقع والخيال، كل ذلك لا يزال يمثل أهم مفردات حافظ وجب، ولا يزال عالم حافظ مغلقة على ذاته، ومنفتحاً على ما يراه هو، ولا يهمه أبداً أن يقيم بينه وبين قارئ القصة التقليدية أية جسور، وعلى القارئ أن يصل إليه، وأيهما ما يريد أن يفهم، فهو كاتب لا يلتزم بشيء، ولا ينتمي إلا للحظة إبداعه الخاصة، والمؤكد أن ما يبهز في قصص حافظ وجب يتمثل في قدرته غير المحدودة على التصوير وعلى توظيف أسلوب الخيال، فضلاً عن رفضه المطلق لكل شيء، وتعبيراته المفتوحة التي لا تتنقل أبداً.

ويمثل ذلك في عنوان القصة «طابق ليل الظلمات» الذي اتخذته المجموعة عنواناً لها، فالجملة مركبة بطريقة تشي بالبحث والرفض اليائس، الذي يدل على الإحباط، فرغم أن الليل مظلم، بل إن الظلمات فيه شديدة الكثافة طبقات فوق طبقات، إلا أن إنساناً ما لا يمل البحث

فيه والتجول خلاله، بل والطرق على جدران ذلك الليل، الذي قد يكون معه ابتعاد الكاتب عن الضوء منذ أكثر من ربع قرن، مفضلاً العزلة على أي شيء آخر.

والقصة نفسها «ليل الظلمات» مشحونة برؤى رمزية، فهي تحكي عن «على زيور» المهندس الشاب وزوجته «احلام» اللذين يقطنان بالإسكندرية غرب النوبارية، حيث تقطع عليهما حياتهما في سكن الليل طرقات متداخلة على باب بيتها الذي كان يستعد لاستقبال العيد وضيوفهما في الصباح بعد أن أعدا الزينات والبرود والقبائلونات، والأطعمة المختلفة والمشهيات.. إلخ لكن تفاجئهما تلك الطرقات المتواليّة العنيفة بعد منتصف الليل، وعندما يفتح الزوج الباب لا يشعر المتكلم بعد أن يتحدث للراوى إلا بالتيارن تخفقه والأيدى تتلطفه حيث حاجمه ثلاثة رجال بالمدى في أيديهم، بينما زوجته تصرخ.. مين نول؟

ولا يدري الراوى بنفسه إلا وهو وسط الصقور والمزارع وهو يكي بعد أن انتزعوا الأساور الذهبية من أيدي الزوجة ومن اللولاي وأوتقوه بالحبال وأوتقوا زوجته أيضاً. عند

هذا يكسر الكاتب تسلسل السرد بمفاجأة أخرى ربما لم تحدث، وحدث في مخيلة الكاتب وضميره/ ضميمير الراوى وينادى «زيور» زوجته:

«مضاجعيني أنا يا احلام، أنا لست مسؤولاً عنك ما لم تفعلني على الفور وأبنتهم يقتحمون مضجع أمي وهي عارية.

صرخت: كفوا يا أوغاد عن مضاجعة نحمي.. كيف تفعلون ذلك وأنا حاضر بينكم.

القترب الأول منها.. اخترقها..

لتساقط السموات فوقنا.. تفسور اليسركين.. الأرض والبحار.. اهتز البيت.. تناثر كل ما فيه.. نأزال عرييد أطاح بي وبها.. بالرجال الثلاثة.

صرخت (احلام) وأنا راقدة بجوار (النوبارية) اهذي:

- زيور يا حبيبى.. الحق مرارك.. حبيبتك احلام ضاعت خلاص..»

وتتداخل تلك الرؤى الكابوسية التي تجسد حادثة الاغتصاب التي يتخيل الراوى أنها وقعت لزوجه،

وتقديمه، فتعترف في قصصه على العرجية، واللمس، وتجار الحشيش، والعاطلين في الشوارع، والساقطات والساقطين، والشياطين، والبائسين الجوالين، والسريعة.. إلخ، ويظهر ذلك في قصص عديدة مثل قصة «صمت صوت هرايس الليل».

والملاحظ أن القارئ يرى أن ذلك العالم/ عالم الهامشيين يمثل ركناً أساسياً في تجربة وهى الكاتب وهو ما أعطى لكتابتها طرافتها لأن هؤلاء المضيعين في الحياة لهم خصوصيتهم التي قد تضفي الكثير على القصص.

وفي النهاية يبقى لحافظ رجب رياينة، أو شبق لطريق القصة الجديدة منذ فترات طويلة، مع دفعه ضمن ترمده، بقوضه الكثير من المعارك. ولكن من المؤسف أن يتوقف ذلك الكاتب الفذ سنوات طويلة تتضح بين نوارىخ صدور مجموعات، وعزله بالإسكندرية بعيداً عن المواقع الثقافية المهمة، وأتني أن يواصل إبداعه في فن القص الأثير ليه

فالقارئ يعرف كل أبطاله - كما يفترض - وطرأته، أو أنه واحد من المجموعة التي يكتب عنها فيقول في قصة «انسكاب قارورة العطر الفواح»

«مات دعلوان الطويل»..
خادم السماء .. يوم الخميس
شاهدوه بكل قواه.. يفتح فمه
سعيداً.. وصوت سيده، هو :
فرانسيس قانروس المحير
السابق...»

فالكاتب هنا يتعامل مع قارئه، كما لو كانوا من بطانته، أو من يجلسون معه كل ليلة، فإذا انقطع الحديث لسبب ما، فهو غير مضطر لتقديمه بالتقديمات اللازمة من جديد، وسرعان ما يلقى بمبارته كنوع من الاستطراد، وبذلك يتخذ حافظ في قصصه صفة المكاء الشعبي بكل ما يحيطه من جمال وخيال..

وجدير بالملاحظة أن قصص المجموعة تزخر بالهامشيين وهو العالم الذي برع حافظ في تصويره

وهو يشعر بفقدته لرجواته ويسقط في النوبارية، بينما تهاجمه أسماك القرش - كما يتخيل - التي تلتهم عضوه الذكري، وهى تلهقه بصوت عالٍ، ولعل القصة في أبعادها تلقى أمام القارئ بكل رضى حافظ رجب التي تتحول إلى مشاهد عبثية ولا معقولة. فكل تلك الصور لا ترتبط بالواقع، ولكنها نوع من المجاز له دلالة الشعرية والأشعرورية التي يمكن أن تفسر وفق عدة مستويات تتجاوز المستوى النفسي، فيمكن تفسيرها اجتماعياً أو سياسياً ولا يمكن أن نتناولها كلوجات لا معقولة لكاتب شطع به خياله إلى الأفاق اللامتناهية. وتؤكد ذلك عبارات القصة الأخيرة.. «القيود مضدوبة، والهرج في رأسى ذهول».

وكما تتسم قصص حافظ رجسب بالغرابة والإدهاش غير اللتعل أو المقتضو، فإن ثمة سمة جمالية أخرى تتسم بها قصصه، فالكاتب - كما يجس القارئ - يتعامل مع قارئه وكأنه يعرفه، ويعرف عالمه عندما يلج إلى تفصيلة من تفاصيله،

«الساحرة والجنيز»، في عهد جديد للمسرح المصري

التي تمارس مسئوليتها الآن وخلف
ظهرها ذخيرة من الثقافة النقدية
المسرحية الواعية، بالإضافة إلى
خبرة عملية كبيرة حصلت عليها خلال
عملها في مسرح الهناجر الذي تبني
العديد من التجارب المسرحية.

ونحن نعلم أن الساحرة لم تكن
في خطة المديرية الجديدة وإنما هي
استكمالاً لخطّة الموسم السابق.
ولذلك تبدأ مسئولية الإدارة الجديدة
للفرقة عند تقديم مسرحية «هاملت»
الشكسبيرية المزيج عرضها بعد
«الساحرة» من إخراج الفنان القدير
فبسيل الألفي أحد رواد المسرح
القومي وسوف نشاهد بعد «هاملت»

والشعب «المرافيش» لتحكي لنا
قصة الأزمة بين الطرفين التي ترفع
مثلها دوماً فئات الشعب.

أما «الجنيز» فهي محاولة
واعية للدراسة إحدى مشاكلنا
العااصرة وهي الإزهاب الذي يهدد
وجودنا كله.

الساحرة

الفكرة الجوهرية في هذا
العرض، هي تقديم التراث الإنساني
المصري من خلال منظور مصري
وهي فكرة تتفق مع رسالة المسرح
القومي، الذي يريد أن يستعيد
حيويته في ظل إدارة جديدة نشطة
تتولاهم الدكتوراه هدى وصفي

يربط ما بين العرضين
المسرحيين تقديمهما معا الآن في
شتاء الموسم المسرحي ٩٥/ ١٩٩٦.
وتوافق بينهما الرغبة الفاصلة في
تقديم مسرح يستفز ويستثير،
ويتجاوز حوله الجمهور؛ مما يؤكد
أهمية العرضين ورفعة مبدعيهما في
البحث عن لغة مسرحية معاصرة
تنتقد مسرحنا المصري من برائث
الذل والضعف والهبوط الفني
المتفاقم، ويوحد بين الاثنين أن
«ساحرة القوي» تبحث في التراث
والتاريخ المصري القديم والمعاصر
عن استلهامات فنية تبسط أمامنا
العلاقات السياسية بين السلطة

أوربيت «العشرة الطيبة» لخالد الذكر
سيد درويش من إخراج الفنان
سمير العصفوري.

وساحرة يسرى الجندى هي
محاولة لاقتناظ جموع الشعب
للوقوف إلى جانب الحق، والتمييز
للخير ومقاومة فساد السلطة
ومحاولة كشف الأعييبها. وفي ظنى
أنه ليس ثمة ميسر درامى أو
موضوعى لكور الساحرة سوى ربط
المشاهد والرواية الدرامية للأحداث،
هذه الرواية التى تجتذع لاستخدام
الخطاب المباشر الملىء بالمعطيات
والنصائح

ويحاول المخرج محسن حلمى
التخفيف من ثقل المباشرة بإدخال
الاستعراضات والفقرات الفنية
التي أذاها فاروق الشرناقوى
بنجاح وهو يلعب دور للفنى
الضرب المبر عن هؤلاء المسموعين
المقهورين الذين يهرون الى المقابر
ويتخذونها سكنا لهم بعد فشلهم فى
أن يجدوا لهم مكانا فوق الأرض،
والكثير من هذه الاستعراضات كان
مقجماً وغير موظف لخدمة العرض
المسرحى.

وعلى الرغم من الخطاب المباشر
لساحرة «الساحرة» إلا أن الرؤية
الدرامية للكاتب المسرحى يسرى
الجندى تتخذ منهىً يسقط التاريخ
فى الحاضر، ويجعل الحاضر جزءاً
من التاريخ. ففكرة علاقة السلطة
بالشعب هي علاقة كثيراً ما راولت
كتابتا المسرحيين ومن بينهم الكاتب
يسرى الجندى، وكان علاقة
الحاكم بالمحكوم تمثل ميراً
جوهرياً ومنبعاً رئيسياً فى
للموضوعات الدرامية لمسرحنا
المصرى المعاصر بداية من توفيق
الحكيم فى «سلطانة الحائر» مرورا
بمسعد الدين وهبة فى «يا سلام
سلم الحيطه بتكلم» ورشاد رشدى
فى «اتفرج يا سلام» و«السيد
البدوى» وعبدالرحمن الشرقاوى
فى «الفتى مهران» و«الصنسين
ثانرا» وصولاً إلى يسرى الجندى
فى «على الزبيق» وأخيراً
«الساحرة».

إن هذه «اللوثية» المسرحية
الرئيسية المتكررة فى مسرحنا
تحتاج من الدارسين تحليلها
باعتبارها ظاهرة سوسيولوجية
وتاريخية وسياسية ورمزية للبحث
عن أصول مسرحنا المصرى.

ينجح المخرج محسن حلمى
فى رؤيته التفسيرية التى هى أقرب
إلى ترجمة بصرية تشكليه أمينة
للنص ساعده فيها بذكر صلاح
حافظ المتسم بتصميماته البسيطة
المتناهية فى الجمال والنقطة.

إن تقديم هذه التجربة المسرحية
الجديدة لقمة شامخة من قجم
التمثيل المسرحى، وفى الفنانة
القديرة سميحة أيوب «بطلة
الساحرة» إنما هو مكسب كبير. وفى
رأى أنه على الرغم من اختلافنا مع
الفنانة والمخرج والمؤلف معاً فى طرق
الاداء التمثيلى من حيث مباشرته
وخطابيه والاهتمام بملقته اللفظي،
إلا أننا نعد مجرد تواجد سميحة
أيوب فوق خشبة المسرح القومى
مكسباً للحركة المسرحية.

وتحاول الفنانة سميحة أيوب -
رغم هذه المباشرة وهذه الخطابية
الفضة إن تجسد برهى شخصية
«الساحرة» تلك العين الثاقبة للحقيقة
التي ترى دون خداع، وتكشف دون
خوف عن مختلف أشكال الدجل
والزيف والخداع التى تلجأ إليها
السلطة من أجل الوقوف بالمرصاد
ضد الإنسان المصرى البسيط.

وتزخر المسرحية بكوكبة من الممثلين الجاهدين: اشفسرف عبدالغفور «الصباح» ومخلص البحيري وهو أحد رموز السلطة، وسعيد الصالح «شيخ الحارة» الذي يسخر الدين من أجل خدمة السلطة، وسامي مغاوري «الأمير» وزوجته المتألقة سناء سليمان. ، و الفنان الموهوب أسامة عباس الممثل للإنسان المصري وعذابه اليومية.

إن الساحرة تحاول أن تطرح سؤالاً حول مَنْ هو موضوع التاريخ: الشعب أم أصحاب السلطة، وهي في طرحها المسرحي لهذا التساؤل إنما تحاول أن تعيد الدراما المصرية في قلب واحد من أهم أطروحاتها فوق خشبة المسرح القومي الذي يستقبل هذا النوع من الموضوعات ويضعها فوق خشبته منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

لكننا أصبحنا الآن في حاجة إلى أن نمالج كل التاريخ والتراث والهوية برؤى تتسم بالجرأة في التناول والتفسير وشجاعة الطرح الفني، وبلغت تستغل فيها كل مفردات العرض المسرحي وليس

فقط بالالفاظ النمطية ، كي لا يستحيل المسرح القومي متحفاً زائحاً بمقتنيات وزخارف أرابيسك مسرحية خالية من نبض الحياة.

الجنزير

أما الفنان شاكى عبداللطيف الذي يتولى إدارة المسرح الحديث فيقدم العرض المسرحي «الجنزير» للكاتب الصحفي محمد سلماوى الذى قدمت له خشبات المسارح المصرية عروضاً متنوعة جديدة بالتوقف من أممها «الذين تحت الأرض» وهي رؤية لناصر أجيال من الشباب فقدوا العلم ، وحاصروهم الوهم والشعور بالمهانة ويقض مضاجعهم البحث عن أمل يستحيل حدوثه، أو مهرب من حاضر مفرغ، لتكون البالوعة تحت الأرض - مرآهم الأمين الوحيد.

أما «الجنزير» فهي تتناول قضية حاضرة تعكس ما يحدث في بيت «زهرة» الذى يحاصره ماضى مصر الذى يُسقط على الصاغر كل محاذيره وضياعه وسط حالة من الإرهاب للدين، أما الأمل الذى بدا يوماً، ويرمز إليه زوج «زهرة»

مهندس السد العالى وسليل بناء الأهرام، فقد ضاع دون رجعة.

وتقتسم «الجنزير» موضوعاً شائكاً صعباً زائحاً بالمخاطر وهو الإرهاب الدينى فى أوج عنفوانه وضروته. المؤلف السلماوى يسك من واقعنا اليومى بطراف اللحظة التاريخية الراهنة فى عمل يتحدث عن الخطر المحقق بنا .

والسلماوى بهذا إنما يعرض علينا منهجاً وسلوباً جديدين فى تناول موضوعاته، فقد اشتهر المؤلف بنزعه المتصعة بالتجريب الذى يُضفى على المشهد الواقعى ظلالاً تمبيرية تقريباً بقدر كبير من الفهم العبثى لتناول الواقع، بينما يقوم المؤلف فى مسرحية «الجنزير» بوضعنا كمكتربين وشاهدين عيان - داخل آتون الواقع المثبط، بتفاصيله ومصراته، يضمن فى حصار مع أبطاله. ركانة جزء لا يتجزأ من ضحاياها، ومحجزيه من رهائن الإرهابى.

وفى ظلى أن أهمية هذا العمل المسرحى لا ينبع فقط من أهمية الموضوع المطروح، وإنما فى العوبة من جانب إلى تقديم عرض مسرحى

متميز بتقنياته لمخرج كبير ذى باع وخبرة طويلين، كجلال الشوقاوى الذى يعود ثانية إلى مسرح الدولة بعد تجريته السابقة «الخدوى» فى قطاع الفنون الاستعراضية - وهو أكثر وعياً ونضجاً بمفرداته.

والكاتب من أهم كتاب الجيل الوسيط الذين أثروا المسرحية المسرحية المصرية فى الثمانينات.

وتعود أهمية هذه التجربة كذلك إلى عودة الفنانة الكبيرة مساجدة الخطيب إلى خشبة المسرح بإدائها الفنى العميق البسيط المنسجم برعيتها بأدائها كممثلة، تصارعها للمشاعر للوجهة ما بين الحب والكراهية، والإيمان والخوف، والحنن والأمل. وكذلك وجود الفنان الكبير عبدالمعزم مديولى الذى يعد علامة

ورمزا وتأكيداً على أن أجيال الفنانين لا تنقطع أواصرهم وتواصلهم الفنى.

لهذا كله يعد هذا العرض الذى تقدمه المسرح الصديق فى موسمه المسرحى (١٩٩٦ / ٩٥) منفلاً جاداً يفسعنا أمام الإنتاج المسرحى الإبداعى الجديد فى حوار مثير دائم.



احتفال المجلس الأعلى للثقافة بالشيخ (أمين الخولي)

يمثل الكاتب والمفكر الكبير أمين الخولي أحد التنويريين البارزين في أوائل هذا القرن، فقد استطاع من خلال دعوته الجديدة إلى إقليمية الأدب أن يلقي الضوء لأول مرة على تفرد الأدب المصري، إلى جانب محاورته في مجمع اللغة العربية التقريب بين العامية والفصحى وإسهاماته الجليلة في علوم التفسير والبلاغة والنحو في كتاباته: (فن القول) (الاسماء قديما وحديثا) (مالك: تجارب حياة) وغيرها، وأخيراً رؤيته لمصالحة الأديان ببعضها: مما جعل المجلس الأعلى للثقافة يحتفي به باعتباره رمزا

تنويريا يجب على الأجيال القادمة أن تطلع على أعماله لما فيها من فائده وإضافة لحياتنا الثقافية إلى اليوم.

وللدلالة على صحة ما أورثناه يقدم الطاهر مكي الشيخ أمين الخولي مشيراً إلى أن بداية مسيرة النهضة في مصر الحديثة قرابة قرن ونصف القرن من الزمان بلغت أوجها مع نهاية القرن التاسع عشر للميلاد وبدايات القرن العشرين واتمرت في كل مجالات الحياة المصرية السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث قاد حركة التنوير الفكرى والعلمى

خلالها ادباء عظام ومثقفون كبار وعلماء متميزون وفنانون لامعون من مختلف الاتجاهات، اتفقوا واختلفوا ولكنهم في النهاية بنوا نهضة عظيمة، ومن بين هؤلاء الذين أسهموا في حركة التنوير الأستاذ الشيخ أمين الخولي، ففي عام ١٩٤٣ كرس مع تلاميذه ومريديه مدرسة أدبية باسم (الأمناء)، مسدرة الفن والحياة، تعمل لتحقيق غايات فنية ونظرية وعلمية من خلال مجلة أصدرها عام ١٩٥٦ بعنوان مجلة (الأدب)، راس تحريرها الشيخ أمين الخولي بنفسه واستمرت في الصدور حتى وفاته ثم توقفت.

رحلة إبداعه

ويضيف د. الطاهر مكي أن نشاط الشيخ أمين الخولي على كافة الجوانب الأدبية والثقافية فله مقالات وبحوث في اللغة والأدب والبلاغة والنحو والتفسير في مجلات مختلفة منها: مجلة كلية الآداب في جامعة القاهرة والسياسة الأسبوعية والرسالة والعربي والمقتطف وغيرها، كما شارك في التعليق تصحيحاً لبعض المواد التي وردت في دائرة المعارف الإسلامية إبان ترجمتها إلى اللغة العربية، كما كتب للمسرح منذ أن كان طالباً فالف مسرحية (الراهب المتنكر) ومثلت في دار الأوبرا عام ١٩١٧، أيضاً من مؤلفاته: (في الفلسفة وتاريخها) و(تاريخ الملل والنحل) و(صلة الإسلام بإصلاح المسيحية) و(مشكلات حياتنا اللغوية) و(صلوات بين النيل والفولجا) بالألمانية وترجمه إلى الروسية و(مسالك بن أنس) وغيرها.

لذلك يظل أمين الخولي بين هؤلاء التنويريين علامة فارقة ولا يمكن تجاهل ما قدمه للإنسانية من علم غزير وفكر نافع للأجيال القادمة.



الموقف من العامية

ويكشف لنا إبراهيم القرزي الأمين العام لمجمع اللغة العربية موقف الشيخ أمين الخولي حينما كان عضواً «بارزاً» في مجمع اللغة العربية من أهم القضايا الخاصة باللغة العربية والتي لا تزال حتى الآن موضوع جدل وخلاف وهي قضية العامية والفصحى مشيراً إلى عرض الشيخ أمين الخولي لكتاب صدر منذ أكثر من مئة عام يقف من العامية موقفاً أبعد من التقريب بينها وبين الفصحى بعنوان (التحفة الوفائية في اللغة العامية المصرية) مؤلفه السيد وفا أفندي محمد الذي كان أميناً للكتابخانة الخديوية - دار الكتب المصرية - وهذا الكتاب ما زال قابلاً في خزانة الدار حتى

الآن على الرغم من إلحاح الشيخ أمين الخولي على إصداره من جديد ليكون موضوع بحث ودراسة لا للأخذ بما يدعو إليه من الترويج بين الفصحى والعامية، لأن هذا يستعصى على عريقتنا في مختلف عصورها وبيئاتها، ولكن لكي نعود إلى التقريب بينهما. ويواصل إبراهيم القرزي قائلاً: لم يتوقف أمين الخولي بمشكلة الفصحى والعامية عند عصرنا الحاضر، فقد مضى بها عائداً إلى حيث نشأت في عصور قديمة بل دعى أمين الخولي كل عالم لغوي في عالمنا العربي إلى العناية بتسجيل ما في عامية بلده من كلمات فصاح ليضمها معجم يسمى (لسان العرب اليوم) إلى جانب طلبه بأن يهيمن مجمع اللغة العربية على الأنشطة اللغوية، وبخاصة الإشراف على اللذين حتى لا يضيعوا عن جادة اللغة العربية.

نظرية جديدة

ويذكر د. حسين نصار الذعرة الدونة للشيخ أمين الخولي للعدل عن تقسيم دراسة الأدب العربي على عصور سياسية وتنظيمية على

الاقاليم التي ضمنها الخلافة الإسلامية أو ما يسمى بـإفليمية الألب وإلى دراسة كل إقليم على حدة وبخاصة مصر وذلك حينما أصدر كتاباً دون فيه مجموعة من المحاضرات التي يلقيها على طلبة قسم اللغة العربية وأدائها في كلية الآداب بجامعة القاهرة تحت عنوان (في الأدب المصري)، وقد عرف أمين الخولي البيئة الأدبية بأنها البيئة الطبيعية حينما تنهيا لتحتمض شعباً بعينه وتبرز خصائصه المادية والمعنوية وتوجه الحياة الأدبية فيه وباختلاف هذه الخصائص تختلف حياة الأقاليم الأدبية في نظام سيرها من نشأة وتدرج وتفرع لذلك رفض أمين الخولي فكرة الوحدة الأدبية بين الأقطار الإسلامية التي تكلمت اللغة العربية، واعتبر أنها فكرة تقوم على أصول اعتقادية دينية وأعلن أن النظرة العلمية الصحيحة بمقتضى تكون الأمة الإسلامية بظواهر حياتها وتفكيرها وسلوكها والسنن الطبيعية لا تؤيدها وضرب أمثلة متعددة على ما كان بين الشعوب الإسلامية من اختلافات تؤيد ما خُصص إليه من أن هذه الوحدة الدعاة لأجلها ولا وجه لإدعائها.

حق الاختلاف

ويؤكد د. عبد اللطيف عبد الحليم على أن الشيخ أمين الخولي وبمه كوكبة من معاصريه من بينهم: العقاد وطه حسين ومحمد مندور والرافعي وزكي مبارك وغيرهم حاولوا أن يؤسسوا قاعدة الخلاف الفكري الذي يصادم فكرًا آخر يصارعه وتتجلى المعركة لا عن غبار يعمى الأعمى بل عن وهج وشرر يثرى الحياة الثقافية ويطورها. ومن أهم هذه المعارك الفكرية التي نشبت في تلك الفترة المزمرة من حياتنا الفكرية معركة الشيخ أمين الخولي مع العقاد والتي بدأت قبل ذلك مع د. عائشة عبدالرحمن حين علقت على كتاب العقاد (المرأة في القرآن الكريم) وأثارت عليه أن رايه - العقاد - في المرأة هو رأي الخالق ورد العقاد - مرتين - جواباً عن سؤال القارئ واستشهد بآيات من القرآن الكريم في صحة النسب ثم أصدر أمين الخولي كتابه (مالك : تجارب حياة) وفي مقدمته أشار إلى مناهج التراجيم ونقد طريقه العقاد في التفرقة بين (العقريات) كما علق على صوره مشفوعة بطبعة الهلال لمبقرية الإمام على حيث صورته

فارساً شاكى السلاح، ورأى الشيخ أمين الخولي أن علياً رجلاً خير منه فارساً واستشهد بعين من الامتاع والمزائنه لأبي حيان التوحيدى يورد العقاد في يوميات الأخبار مسوغاً هذه التفرقة في تراجيمه وأنه منهج يحاول رسم الصورة وأنه لاتعجزه الترجمة التاريخية التي تنصري التاريخ وحساب السنين إلا أنه منهج لا يشبع نهم العقاد في إعجابه بالبطولة ويورد أمين الخولي على ما كتبه العقاد في الأخبار وفي مجلة الأدب التي طعن فيها علم العقاد ومعارفه لأنها مأخوذة من الصحف - الكتب - ولم تؤخذ عن الشيوخ كما هو في الزمن القديم. ثم يموت العقاد فتؤينه تائباً كريماً د. عائشة عبدالرحمن في أهرام ١٩٦٤/١/١٤، ولكن الشيخ أمين الخولي يصدر عدداً من مجلة الأدب نقل فيه ما كتبه الرافعي في (على السفود). هكذا كان الخلاف العظيم بين مفكرى الجيل الماضي مما يجعلنا نأسى على ما آل إليه حالنا الآن.

التجديد الدينى

ويلقى د. غسالى شكرى على سماحة فكر الشيخ أمين الخولي

وبعد من التعمص الديني الضيق
قائلًا: إن هذا الاتجاه العقلاني
لديه أمين الضمير في معظم أعماله
ولكن ظهر جليًا في ورقة البحث التي
قدمها في المؤتمر الذي عقد
ببروكسل عام ١٩٢٥ تحت عنوان
(الدين وتاريخها) حيث أراد أن
يظهر أمام الأوروبيين باعتباره من
مصادر التنوير كما كان يومًا ابن
رشد، إذ تمكن بالحوار مع
اللسانيات المعاصرة له أن يكشف
عن وجه آخر للإسلام يستطيع أن
ينقذ الشعوب غير الإسلامية من
الظلام، وهكذا كان حوار الضمير

مع مؤتمر بروكسل عام ١٩٢٥ ذا
وجهين أولهما: الوجه الديني
الصرف الخاص بنقطة اللقاء
الرئيسية بين الدين، وهي نقطة
الأخلاق والقضاء والقدر والإيمان
بالمجهول، وفي هذه النقطة تلتقي
الدين في الله الواحد والشواهد
والعقاب في اليوم الآخر. والثاني
الوجه الديني للتأثير سلبيًا وإيجابيًا
بالزمان والمكان فهو موجه لتاريخ
البشر المؤمنين بدين ما وأحوالهم
هي التي تفسح على الدين لونه.

ويحدث غالبًا في تاريخ الدين
أن تتعرف وأن تلتقي فتؤثر وتتأثر

ببعضها فالجانب التاريخي من
الدين هو الجانب الذي يفصح عن
العوامل القادرة على التأثير، وبين
الإسلام والمسيحية عند نقطة التلاقي
والاختلاف نوعان من التأثير
والتأثيرهما: النوع المادي والنوع
المعنوي أما النوع الأول فتختص به
المسيحية في الشرق والغرب
والتجارة. أما المؤثرات المعنوية فقد
كانت وسلبتها الدعابة المباشرة
كالخطابة والكتابة بين المستنيرين هنا
وهناك في مؤتمرات المسرحة والمسيحية
والسلم، وغير المباشرة كالسجود
والمشروبات وما شابه ذلك.

نعمه عز الدين



نيويورك من أحمد مرسى

تأبين الشاعر

جوزيف ألكسندروفيتش برودسكى

ستمعس ندو الموت
مثل وجه أى امرأة.

وفى ختام حفل التأبين، أعضاء
الجميع الشموخ، ومع خفوت الضوء،
سمع صوت. ولكن هذه المرة لم يكن
هناك أحد أمام المايكروفون. كان
- برودسكى يقرأ، وكان صوته،
مشذباً وموسيقياً، كما وصفته
ثانزدا ماندلستام منذ زمن بعيد:
«شئ رائع» ومع هذا الصوت، أظفأ
الناس شموخهم، وأرتدوا معاطفهم
واتجهوا نحو ربيع قارسة مظلمة.
وتخلف البعض يصلقون فى فجوات
الكاتدرائية يسحبون بلا غاية،
يصيحون إلى الصوت الذى كان
لا يزال يتردد. (The New Yorker).

وانطوى هكت، وشيموس
هينى، ويفجيني رين، ومارك
سفراند وأخرون غيرهم - على قراءة
أشعاره، باللغتين الروسية
والإنجليزية. وقد أقيمت أيضاً
الصلوات، وانشدت جوقة الزامير
ولعب عازف بيانو موتسارت،
وعزف رياى وترى هاينن وقصائد
من أوسيب ماندلستام،
واخماتوفا، وفروست، وأودن.

لقد انضم للتأبين برسمية متأنقة،
بدون زعمات نشار. كيف تحقق ذلك؟
بعد الكثير من مراسم التأبين التى تركز
على غرور الأحياء، وجدت هذه المناسبة
متعة فى إنجازات - لغة - لليت.

الموت سيأتى ويوجد
جسداً سكينته الصامتة

كانت مراسم تأبين الشاعر
جوزيف برودسكى التى أقيمت فى
بداية شهر مارس بكاتدرائية سان
جون كما كان يمكن أن يريد: خالية
تماماً من النفاق والمسرور الكاذب
فقد قال برودسكى ذات مرة:

«أعتقد أن كل شئ لا معنى له،
باستثناء شيئين أو ثلاثة أشياء -
الكتابة نفسها، الاستماع إلى
الموسيقى، وربما شئ قليل من
التفكير لكن البقية...» وناء على
ذلك، لم تلق أية خطب أو مؤنولوجيات
عن الفقد.. وبدلاً من ذلك، تعاقب
أصدقاء برودسكى المذهولون
ميفائيل باريشنيكوف، وبيريك
والكوت، وتوماس فنكلوفا،

لبنان في دار ثقافات العالم

دار ثقافات العالم الفرنسية، قررت تخصيص موسمها الثقافي لشتاء وبيع ١٩٩٦ للنهضة الثقافية التي يشهدها لبنان منذ انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية. وهي المرة الأولى التي تخصص فيها فرنسا ظاهرة فنية واسعة النطاق، للثقافة اللبنانية والمسرح اللبناني على وجه الخصوص. فمذ انطلاق حركة «النهضة» الثقافية في القرن التاسع عشر، تحولت بيروت إلى حيز متميز للنشاطات الثقافية ومحور التبادل الأدبي والفني بين العالم العربي والغرب، وفيما حملت القاهرة شعار القومية العربية والنشاطات الثقافية

الوطنية، بدت بيروت عاصمة مفتوحة على العالم المعاصر العربي والغربي على السواء وحملت شعار التبادل والحرية العامة. فاصبحت لوقت طويل عاصمة التعبير الحر، وملجأ للمثقفين والمضطهدين والمعارضين، الذين وجدوا في ربوعها متنفسا ومنبرا يسمح لهم بمتابعة أعمالهم في أجواء ملائمة.

إلا أن الحرب الأهلية أغرقت لبنان، وعاصمته في هوة مظلمة لانتهائها لها. فعاشت بيروت الحقد القاتل والدمار وصانت من المآسي والأموال وشهدت قتل أبناء الوطن

الواحد حين أعمام الحقد ورفع السدود والحواجز بين الأخوة، وفيما أخرست الحرب بعض الأصوات، التي علا فواتها صوت المدافع، أعاد السلام الحركة والنشاط إلى ربوع لبنان فتحول إلى خلية نحل تطلق حياة وحركة ونشاطا متاججا. فالجميع يشعر بظما شديدا لاستعادة ما ضاع وإعادة وصل ما تقطع من أوصال. قدامى المثقفين والشعراء والكتاب والفنانين عانوا حاملين معهم أمالا بمستقبل بعيد إلى الوطن الجريح بعضا من عافيته.

• افتتحت دار «ثقافات العالم» في

مركزها في الحى السماس من باريس، موسم ولبنان ١٩٩٦، بلقاء شعري. وكان الشعراء: معظم الشعراء اللبنانيين والعرب المعاصرين، والصوت العميق الأضاد، للفنانة اللبنانية نضال الأشقر. وهي، على حد قولها، انتقت هذه المختارات من مجموعتها الشخصية. تلك التي تشعر عند قراءتها وكأنها تصدر من أعماقها. أبيات يختلج لها الفؤاد، وكلمات تنال كما لو أرادت هي نفسها البوح بها. مدارج الدار غصت بالعفرون، وضمت إلى جانب الشخصيات الرسمية، نخبة من المثقفين العرب، الذين بدأوا متهنئين بصمت للاستمتاع بهذا الإلقاء الرائع لصوت أت من سفر طويل. نضال الأشقر، نجحت بشخصيتها الفريدة، وضمورها القوي واللغاتها للثقن، بعمل رسالة شعرائنا المعاصرين وإيصالها إلى القاريين. وكأنها قطعت مع كل قصيدة، تفاحة من لبنان وقدمتها ثمرة ناضجة لحشد يتلف لتتفرقا.

ألفت شعر أنونيس، وأنسى الحاج، وحسن العبد الله، وتوفيق

الخال، وعباس بيضون، ويتر شاكر السياب، ومصيح القاسم، ومحمود درويش، وغيرهم. جاءت حاملة أمل شعب عانى طويلا الموت والدمار والتشرد ١٩٧٦. بقيامة جديدة لضمها ومدينتها، قيامة تعيد إلى الوطن الجريح بعضا من ذكريات الماضي وبعضا من أمجاد غابرة.

بعد تخرجها من الأكاديمية الملكية للفن المسرحي، عام ١٩٦٣ في الملكة المتحدة، لعبت عام ١٩٦٤، دور البطولة في فيلم «الأجنحة المتكسرة» عن كتاب جبران خليل جبران. عام ١٩٦٥ - ١٩٦٦ شاركت مع بيتر برونك وجون ليتل ورج في أعمال مركز الدراسات المسرحية العليا في حمامات (تونس) بإدارة كلود بلانسون، مدير «مسرح الأمم». وقد أسست بالاشتراك مع روجيه هساف «مكتشف الفن المسرحي» عام ١٩٦٨. وإخراج الاثني ولقما ما يقارب العشرين عرضا مسرحيا، لم تتوقف سوى مع الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥. كما ساهمت عام ١٩٦٨ بمسرحية لجون ليتل وود بالاشتراك مع رولى سوينكا. الحرب

الأهلية، استطاعت القضاء على عدد كبير مع المسارح اللبنانية، فالتجهت نضال الأشقر إلى العمل التليفزيوني ولعبت أدوار البطولة في عدد من المسلسلات في العالم العربي من ١٩٧٦ حتى ١٩٨٥. في تلك السنة أسست أول فرقة للـ والمسرحيين العرب التي دشنت أعمالها بمسرحية «ألف قصة وقصة لسوق عكاظ» من إخراج الطيب صابقي والتي قدمت خلال مهرجان جرش في الأردن تبعتها جولة مسرحية في العالم العربي وعرض في قاعة الاحتفالات الملكية في لندن عام ١٩٨٦. كما أسست نضال الأشقر، فرقة «المدينة» في سبتمبر عام ١٩٩٤.

أمسية غنائية مع مارسيل خليفة مارسيل خليفة قدم جدولاً على مسرح دار ثقافات العالم، لأمسيتين متتاليتين. و «جدل» هي مقطوعة موسيقية من تأليف. ويدلا من الاثني المعروف في الحزف على العود، ألف خليفة مقطوعة موسيقية موزعة توزيعا كاملا وبتقيا. «جدل» هي عبارة عن عزف ثنائي على العود

بالاشتراك مع شربل روحانا على العود، عباد سماعة على الغيتار وعلى الخطيب على الرق. وهي عبارة عن محاولة ناجحة لإضفاء ديناميكية معاصرة على موسيقى الطرب العربي الأميل، النتيجة: مقطوعة موسيقية تجمع التقليد والتحديث وتطرب لها قلوب السامعين. وبين المؤشحات الأنثوية وموسيقى سيد درويش والمؤلفين القسماء، أضاف خليفة لمسة المؤلف العبقري التي تتميز بها أعماله الموسيقية. وقد عرّضت «جلد» في الولايات المتحدة في الحريف الماضي بمناسبة الذكرى المئوية لهجرة جبران خليل جبران إلى أميركا، كما سوف تقدم في مارس في اليابان بدعوة من وزارة الثقافة اليابانية.

ولد مارسيل خليفة عام ١٩٥٠ في قرية عشميت الساحلية في لبنان. درس العود الشرقي في الكونسرفتوار الوطني في بيروت ثم امتحن تعليم الموسيقى من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٧٢، وفي عام ١٩٧٢،

أسس فرقة موسيقية في مسقط رأسه، هدفها إحياء تراث الطرب للموسيقى القديم. وفي عام ١٩٧٦، أسس فرقة «البيان» التي رافقته خلال جولاته العديدة في لبنان والخارج. أغاني مارسيل خليفة بدت منذ العام ١٩٧٦، مختلفة عما عرفته الأغاني للشعبية وأغاني الطرب العربية. فقد اختار الغناء الحديث الذي يجمع بين الطرب والتوجه الاجتماعي والسياسي. غنى للمثقفين والمضطهدين، كما غنى للفلسطينيين ولبيروت وكوبا. تعاون مع المخرج اللبناني الراحل مارون بحدادي فالف موسيقى وكلمات عدد من الأغاني في أفلام وثائقية أو طويلة، مجموعة أسطواناته كبيرة ومتنوعة ومنها: «عود من العاصفة، أحمد العربي، الجسد، فرح، ع الحود، الجسر، سيمفونية العود، الخ...

اشتهر مارسيل خليفة بطبعيته أغاني من كلمات العديد من الشعراء العرب المعاصرين، وقد بدأ اسمه

يلمّع في أوائل الحرب الأهلية اللبنانية. ذلك أن أغانيه كانت من النوع الملتزم الجريء، قصائد الشعراء المعاصرين، تحولت من خلال صوته الشجي وأوتار عوده، إلى لوحات حية، تمكّن من الحب والامل والأحلام. غنى للذين لاصوت لهم وصبرخ باسم الذين بحث حناجرهم. حمل قضية المحرومين والمضطهدين بعد أن عانى هو نفسه الحرمان والاضطهاد في وطنه. على أن الحشد الكبير الذي حضر الأمسيات المخصصة لخليفة في الثامن والعشرين والتاسع والعشرين من فبراير، شعروا بإحباط من لم يكف بعد، وتمنّوا لو يقدم عروضاً أكثر، وحفلات موسيقية وغنائية متكررة. لمحبه كثيرين، في لبنان، كما في الوطن العربي والغربي، وهو يمثل بالنسبة إلى المغتربين متنفساً وناذرة مفتوحة على الوطن وعلى الإنسان، تمنّي أن تسنح لنا فرصة التطلع عبرها أكثر فاكتر.

(فأر فى الجمجمة) السجن والحصار ولغات المخرج المتعددة

حتى عند عرضه لأول مرة بعدد من الجوائز فى إنجلترا وأمريكا على السواء، وبصورة لم يحظ بها أى نص من نصوص كاتبه السابقة أو اللاحقة. بالرغم من أن هتشينسون يكتب للمسرح منذ أواخر السبعينيات عندما عرضت مسرحيته (أقول أنا، يقول هو) عام ١٩٧٨ وحتى آخر مسرحياته (بمار بيجمى) التى عرضت عام ١٩٩٢. لكن أى من مسرحياته السابقة أو اللاحقة لم تتل ما نالته (فأر فى الجمجمة) من تقدير ونوع بسبب قدرتها على الفوص فى أعماق القضية الأيرلندية دون الوقوع فى شباك الاحادية أو التميز لطرف دون الآخر.

على منح النص المسرحى حياة جديدة. فقد سبق أن شاهدت هذه المسرحية عندما ظهرت للمرة الأولى وعلى مسرح «الرويال كورت» نفسه قبل عدة سنوات، ولكننى كنت أتوقع أن أشاهد مسرحية جديدة، غير تلك التى شاهدتها من قبل حيثما ذهبت هذه المرة للمسرح، وذلك لعرفتى السابقة بمهارات ستيفن دالديرى الإخراجية. فهو يختار عادة نصاً مسرحياً يتسم بالغنى والخصوصية، ليكشف للمشاهد عن طبقات من المعنى فيه لم تقترب منها التاويلات الإخراجية له من قبل. وقد اختار نص هذا الكاتب الأيرلندى الذى

يؤكد إخراج ستيفن دالديرى الجديد لمسرحية (فأر فى الجمجمة Rat in the Skull) لـرون هتشينسون Ron Hutchinson التى تعرضها فرقة مسرح (الرويال كورت) حالياً على مسرح «دوق يورك» فى حى للساحر بـ«ويست إند» - كأولى مسرحيات مؤسساها الجديد لروائع المسرح الحديث - أن للنص المسرحى الواحد أكثر من حياة. وأن الذى يهب النص حيواته الجديدة هو التأويل الإخراجى الجديد الذى يكتشف طبقات ثاوية من المعنى فيه.

وستيفن دالديرى من أكثر المخرجين المسرحيين الإنجليز قدرة

وقد جاء اختيار دالديري لهذه المسرحية لثرائها من ناحية، وإلصاقها في الجدل الدائر الآن حول قضية أيرلندا الشمالية، ومخالفات السلام حلها. وكنه يذكر الطرفين بالثمن الفادح الذي دفعه كل منهما، حيث كتبت هذه المسرحية في فترة تصاعد مد القنابل والمتفجرات التي أحال بها ثوار الجيش الجمهوري الأيرلندي حياة مواطني لندن وشروطها إلى جحيم دائم، واكتسبت أهميتها وقتها من قدرتها على اقتناص مناخ التوتر المحصور في علاقات الفريقين المتحاربين هناك. وبمحاولة تصوير مواقف الغرقاء بعيداً عن استقطابات الانفجارات التي كانت تندلع في كل مكان، والمسرحية باختصار شديد هي مسرحية التحقيق الذي يجريه أحد ضباط شرطة أليسستر الملكية بإيرلندا الشمالية مع المعتقل الأيرلندي «روشا» المقيض عليه وفقاً لقانون الوفاة من الإرهاب الذي كانت تستخدمه الشرطة الاتحادية ضد ثوار الجيش الجمهوري الأيرلندي المطالبين بوحدة أيرلندا وإنهاء علاقة محافظاتها الشمالية بالقاج

البريطاني، ويدور هذا التحقيق بالطبع في أحد زنازين المسجون، وكان هذا هو الحال في العرض للمسرحي الأول الذي شاهدته. لكن ستيفن دالديري أعاد - مع مصمم مناظره وليام دانلي - تصميم المعمار المسرحي التقليدي في مسرح «نوك يورك» القديم، وأجرى عليه تعديلات معمارية جهرية تلعب دوراً أساسياً في بنية العرض المشهية، ليحيل المكان كله إلى سجن كبير، فالف الصالة، وأقام خشبة العرض المعدنية في المسافة الفاصلة بين المستوى الطوي الأول للمشاهدين وبين خشبة المسرح، وعرض المقاعد التي خسرها بسبب إلغاء الصالة بأن وضع مقاعد أخرى في مؤخرة المسرح حيث كانت الخشبة القديمة التي يدور عليها العرض للتقليدي. وأقام شبكة من للضبان حول الفضاء المركزي في المسرح بالصورة التي استحال فيها للمشاهدين إلى مشاركين في العرض، أو بالأحرى مجسومين في سجن المشكلة الأيرلندية للكبير، وشهود على ما تطرحه المسرحية على متفرجيها من إشكاليات. وأقام حول المنطقة الوسطى التي تمثل

زنازة المعتقل «روشا» معاشي من الشبكات المعدنية التي كانت تحدث صليلاً كلما هرع عساكر السجن إلى تنفيذ أوامر ضباطهم، أو كلما انبثقت أزمة تستدعي هرولة الجميع في الممرات، وبالرغم من أن شخصيات المسرحية للتكلم هي أربع شخصيات فحسب، فإن المخرج حشد عدداً من الكوميديين الذين يقومون بأدوار عساكر السجن أو جنود الشرطة الذي يهولون في المعاشي المعدنية تلك كلما استندى الحدث ذلك فترسل هرولتهم صليلاً يبعث الرعدة في الأوصال، ولا تنطوي إضافة هذا العدد من الجنود مثلاً على أي نوع من التدخل في النص، لأن دالديري يدرك أن إضافة المخرج تنطلق بدافع من احترامه للنص لا من تنديده عليه كما هي الحال لدى بعض المخرجين العرب الذين يتصورون أن باستطاعتهم المشاركة في تأليف النصوص أو إعادة تأليفها.

فستيفن دالديري - من المخرجين القلائل الذين يدركون أن لغة المخرج غير لغة المؤلف، وأنه ليس ثمة أي تعارض بين اللغتين، بل لابد من التكامل بينهما حتى تنفجر

أقصى إمكانيات النص على الخشبية، وتبلغ المشاهد أقصى درجات للتمعة البصرية والعقلية والجمالية. ولذلك فإن المشهد المسرحي لديه ليس مجرد مكان محايد للحدث، أو خلفية ثانوية تبرز بعض ملامح الشخصيات الاجتماعية منها أو النفسية، ولكنه عنصر أساسي فاعل في النص المسرحي. ينهض بدور أساسي في توليد المعاني والدلالات. ويضافر مع بقية لغات المخرج المسرحي في طرح تأويله الإخراجي المتميز، وخلق مناخ طقسى مسرحي يدخل الجمهور في مناخ العمل ويشد في قبضة رؤاه وتصويراته. ولا تتطلب أي لغة من هذه اللغات تغيير النص أو الاعتماد على كلماته. لأنها كلها لغات مكملة له من لغة الحركة والتوتر، إلى لغة التكوين المشهدى، إلى لغة الضوء والظلمة وبرجاتهما، إلى التحكم في زوايا رؤية المشاهدين للحدث مما أحاطهم فى هذا العرض إلى سجناء وشهود فى وقت واحد، إلى لغة الممثل واستخدام جسده للزحف عليه كما يحرف الموسيقى للماهر على أوتار كمان رقيق. بهذه اللغات جميعا تقيم

مستيفن دالديرى تأويلا إخراجيا جديدا لهذه المسرحية الأيرلندية الشائقة. وكشف عن بنيتها الدرامية التى تعتمد فيها مستويات المعنى وتراكب للكشف عن تعقد القضية الأيرلندية ذاتها وتراكبها. فأصبح سجن المشاهدين فى سجن الفضاء المسرحي الكبير ثوبا من إشعارهم بالمسؤولية عما يدور، وبضرورة العمل على منع تكراره من ناحية، وجعلها مشهدية تناظر بنية المسرحية داخل المسرحية المرافقة التى ينظر عليها النص دون إفصاح عنها من ناحية. لأن المسرحية التى تدور أمامنا تضى فى طواياها مسرحية أخرى على المشاهد أن يجمع مشاطاها من خلال انضباطه فى أحداثها بنفسه.

فالمسرحية كما قلت هى مسرحية التحقيق الذى يجريه «فيلسون» أحد ضباط فرقة شرطة اليستر الملكية مع «روشاء» الإرهابى الأيرلندى، معتقل يمتصم فيه «روشاء» بالصمت مما يثير حقن المحقق الخبير، ولكنه ما أن يتكلم حتى يتحول حقن المحقق إلى نوع من الجنون فيعتدى عليه ويصيبه بجراح خطيرة. ويؤدى هذا العدوان

إلى إلغاء القضية واتخاذ قرار بالإفراج عن المعتقل لتعرضه للتعذيب وهو بين يدي الشرطة. لكن هذا الانفجار الذى يؤدى للعدوان يتحقق فى المسرحية كذروة درامية دالة لعملية الاستجواب الطويلة الثنائية والمعقدة معا والتى نكتشف تحت جلدها ما ينطوى عليه النص المضمير من دلالات. ذلك لأن هذا الاستجواب الطويل يتحول إلى جدل حول تاريخ أيرلندا باعتباره ساحة للصراعات المستمرة والرؤى المتعارضة والمصالح المتناقضة، وإلى أداة درامية للكشف من حقيقة المستجوب والمستجوب (بالكسر والفتح) معا وعن يقين كل منهما وشكوكه. ذلك لأن الكاتب المسرحي اختار أن يكون الثماني والضميمة أيرلنديين خالصين، للكشف عن البعد الأيرلندى الدفين للقضية نفسها، متجاوزا الاستقطاب السهل، بل والساذج أحيانا، بين الإنجليزى والأيرلندى. بل وأمنع من التخلخل فى أعماق هذا الاختيار من خلال دفع المحقق لاستخدام ذرائع التاريخ المشترك والهوية للتغلب على السجين وانتزاع اعترافاته. بالصورة التى يتحول معها الاستجواب إلى درس بليغ فى مختلف أبعاد القضية

الأيرلندية، وإلى عملية تشريح قاسية وصعبة للجاني والضحية معاً، للكشف عن أن المشترك بينهما أكثر من المختلف بالرغم من كل الدم الذي سأل والذي يطمس ملامح هذا المشترك ويطويه لكن هذا الاستجواب المعتقد ليس استجواب المسرحية الوحيد، لأنها تقيم بموازاته استجواباً آخر هو استجواب المسرحية في هذا المجال ما دعوته بالمسرحية المراوغة داخل المسرحية، أو ما يمكن تسميته أيضاً بلعبة المرايا حيث يصبح كل استجواب مرآة تنعكس عليها دلالات الاستجواب الآخر. وحيث يتضح للمشاهد في نهاية الأمر أن التقامم العميق بين المصقق الأيرلندي وسجنه - والذي لا يستطيع ضابط أسكتلاند يارد أن يفهمه - أكبر من ذلك الذي يربط المصقق الأيرلندي بزميله الإنجليزي في الشرطة البريطانية في أسكتلاند يارد.

لكن للمسرحية في الوقت نفسه هي مسرحية هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأيرلنديين، وهي محاولة للكشف عن سر تلك

الكرامية المحتدمة بين الجمهوريين والملكيين، بين الكاثوليك والبروتستانت، وكيف أنها تمر كل منهما بنفس القدر، لا ينجو منها للجاني أو الضحية. وهذا المستوى من المعنى هو الذي بدوره التكوين للشهيد الذي أبرز حالة الحصار الذي لا نجاة منه، وكأنه حصار قدر إغريقي متعنت، أو كأن المصقق والسجين قد أصبحا حيوانين محبوسين في قفص لا سبيل أمامهما إلا أن ينهش بعضهما البعض بدلاً من أن يعملوا معاً على تطهير جدران القفص. لكن سجن للتفرجين جميعاً في هذا القفص المسرحي، أو السجن الاستعاري هو الذي مكن المخرج من نقل المسئولية عن تطهير هذا الحصار والانفلات منه، من الشخصيات إلى المشاهدين. ذلك لأن الفأر الذي يقض مضجع البطلين النفس ويعمر جمجمتهما كما يقول العنوان هو فأر الشك في جدوى الصراع بين الأشقاء. وفي أن المسألة تتلوى في حقيقتها على قدر من العبثية التي لا انفلات منها، فقد كرست

عقلية الحصار وضيق الألق الصراع وساهمت في يومئذ. وهذا ما تكشف عنه لغة المسرحية ذات الإيقاع الشعري، ولكنه شعر العنف والحياة اليومية. الذي يسعى إلى الكشف - من خلال الجدل بين قدرة اللغة على الإقصاء ومقدرتها على الإخفاء - عن حقيقة ما يدعوه «فيلسون» في المسرحية بـ «نحو الكراهية» النحو بالمعنى اللغوي أي القواعد التي تحكم في سياقاتها وتراكيبها. وهي من هذه الناحية مسرحية تستحق العرض ضمن سياق كلاسيكيات المسرح المعاصر أو روايته. لأن استقصاءها لنحو الكراهية ذاك يجعلها مسرحية شديدة المعاصرة برغم تغير أليات للوقت الأيرلندي. بل تشك أن تكون إضاءاتها أن تكشف لنا عن نحو الكراهية الذي يتقش الآن في العالم ويحول إلى دم ودمار لا في البرسة والهوسك أو الشيشان وحدهما، وإنما في أكثر من قطر عربي من الجزائر وحتى مصر والعراق.

إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل

المعايير التي كانت مستقرة وفاعلة، لم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة.

وإذا كنا نميل إلى رأى الجرجاني فإننا نرفض تعريف قدامة بن جعفر للشعر لأن عصور الانحطاط الأدبي لم تتركه إلا جثة هامدة رغم التزامه الحرفي بالوزن والقافية، إذ كان الشعر في أغلبه نماذج تعليمية لتدريس النحو والفقه والبلاغة والمنطق، وقد احتاج الأمر إلى قرون لمداداة الجسد الهامد بالإحياء والبعث، وشهد التاريخ الأدبي بين كل حقبة وأخرى معارول الهمم والبناء التي وجهت لفرن العربية الأولى، وتتبع النقاد ذلك بإثارة غبار

على أن النقاد اختلفت رؤاهم فيما بعد حول الشعر، خاصة بعد اكتشاف قرائن تُصنّف القول بين شعر ونثر، وتضع الأطر التي تحكم العلاقة بين الاسم وسماءه، وإذا كان قدامة بن جعفر انطلق في تحميده للشعر على أساس أنه قول موزون مقفى فإن عبد القاهر الجرجاني - كما يقول على جعفر العلّاق كان يرى أن الشعر لا يستمد تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه، بل يستمدّها من شيء آخر، النظم الذي هو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، وذلك تجاوز الجرجاني

لم يختلف النقاد القداسي والمحدثون حول شيء يقدر اختلافهم حول الشعر، وباسترجاع مجد الجمالية في فنون القول نجد أن المساحة التي مُنحت للشاعر والشعر كانت تتسع بحيث تتضائل بجانبها أية فنون قوالية أخرى، كالخطابة، وسجع الكهان، والأمثال، والوصايا الحكيمية. من المؤكد إذن أن النثر كان يحظى بمرتبة ثانية بعد الشعر، كما أن الجاهليين لم يكن يعينهم التعميد لفنون القول، وإلا ما معنى اتهامهم القرآن الكريم بأنه قول شاعر.

فهل كان الجاهليون لا يفرقون بين الشعر والنثر؟

الرفض الذي كان سرعان ما يتفصح عن حقيقة أجلى وهي أن التطور يتكسح في طريقه كل من توقف متباكياً عند نموذج بعينه.

والراية الحمراء التي رفعها على عشرينى زايد، والصبيحة المحزنة: إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل رفعها قبله الكثيرون، وليس أضرم العقاد الذي كان يحول شعر صلاح عبدالصبور وغيره إلى لجنة النشر، ولعل ما يستوقفني - بدايةً - في مقالتي كمال نشأت و على عشرينى زايد أن تقاسمتنا العربية هي ثقافة نقي الآخر المختلف وزعماءه، لا ثقافة الحوار معه.

فحديثاً اغفل أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني» ترجمة أبي نواس كما أنه لم يوثق بابن الرومي رغم إشارته إلى من هم أقل منهم قدراً، وإن فالظاهرة لها امتدادها في بطن التراث العربي.

لقد بات من المؤكد أن النقد يعانى أزمة حادة، فعندما ترقف الشاعر ضمن طلب أمام الكتابات الجديدة، حلل باستفاضة الأسباب المؤسسية التي أدت إلى هذه

الكتابات. ولم يفقه أن يتحلى بفضيلة النقد الذاتى لأغلب اطروحات جيله التي أسهمت في فوضى للشهد الشعري، بينما نرى نقض ذلك لدى النقاد فهامو على عشرينى زايد يسانر بالاتهام، فالجيل الجديد جاهل، عاجز، كسول، كتاباته مبتذلة، مثيرة للغثيان... إلى آخره.

ولا ينسى السخرية من الشعراء ومن إحدى النشريات التي وسعها بالسرية والفعل الفاضح، وهو في كل هذا حاول أن يختار من هذا الحصاد أفضل ما فيه، وإله إسفافاً وابتذالاً كما يقول: «لأعفى سمع القارئ من كثير من الغناء الذي يخذل حياضه وهو بذلك ينطلق من رؤية أخلاقية ضيقة للأدب وأجنس مضطرب أن أحيله كاستاد يعلم أجيالاً - لا بد كان من بينها من يكتب هذا الكلام الباطل - إلى كتاب الأغانى حيث ركز الأصفهاني في أجزاء منه على جوانب الخلاعة والمجون والإلحاد في بغداد، وكذلك العقد الفريد لابن عبد ربه، والجاحظ وبعض هجائيات الشعر العربي، و المتنبي (شاعر العربية الاعظم) في هجائياته يأتى فيها على أعضاء الجسد دون مواراة أو خشية

على أخلاق شعرية مزعومة، كذلك نثرات امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة (داخل الحرم المكي).. وبعد، لا أقول رجوع الشيخ إلى صباه.. وغيره.

وفي شجاعة يُصَد عليها الناقد يوضح: «أرجو ألا يظن القارئ أنى أجهدت نفسي في التتقيب عن هذه النماذج السافطة، فالمحقيقة أنى التقطتها من خلال تصفح سريع» فما الذى علينا - نحن أبناء الجيل الجديد الذى تنقصه التربية الفنية - أن نتعلمه من هذا النقد الذى ينظر نظرة طائر عجلى لظاهرة شعرية أقضت مضجعه؟ ألا تتأكد لدينا مقولة محمد عبدالمطلب «إن النقد تتلاحق أنفاسه دون أن تبلغ ما تستهدفه من كشف خطوط الشبكة الشعرية للعقدة، وإن النقد إذا كان قد استطاع - على نحو من الأنحاء - أن يحقق جانباً كبيراً من هذا لستهدف مع الجيلين الأول والثانى من شعراء المحدثات ويعنى بذلك شعراء الخمسينيات والستينيات فإنه قد توقف أركاء مع الجيل الثالث جيل السبعينيات، فبالإضافة إلى هذا نجد الفوضى فى استخدام المصطلحات كالترجيحات الجيلية

الأخيرة فهناك جيل السبعينيات، الثمانينيات، التسعينيات، فهل عشر سنوات كافية لتكوين جيل وكلمة الجيل كما افهمها معجمياً: أمة من الأمم كالعرب والعجم وغيرهما، وكاصطلاح فني: موجة شعرية جديدة تسرى في جسد الشعر، وتنتقل من مرحلة إلى أخرى، كما كان الحال مع جيل ١٩٢٧ في إسبانيا (لوركا - رفاثيل البرتي وأخرون) أو جيل الستينيات في مصر، فسين النقد الذي يضع الاصطلاحات ويوضح المفاهيم؟، وإذا كان كتاب هذا اللغو - الذي يسمونه شعراً - أكثر من قرائه.. كما يقول على عشرين زائد فعلام يفشى؟، كما أنني لا أعرف ما الذي يمتلكه أبناء هذا الجيل من سطوة تجعل النقد محابين لتجاربهم، خاضعين للإبتراز الأدبي الذي يمارسه عليهم الكتاب الشباب من أجل الاعتراف بهم وكتاباتهم؟..

ثم بعد ذلك يصير النقد شبيهاً بسريز بركست فعلى عشرين زائداً يهجم التجارب الجديدة بالغموض الكثيف الذي يند من حدود الذهن والتصور فأى نمن من النصصوص التي أوردها بشكل

عشوائي يتلبعه الغموض؟ وفي نهاية مقالته يطلو حسه الخطابي، ولا يفوته أن يحمل الشباب مصنوعية انصراف المثقفين عن الشعر متجاهلاً المناخ العام السائد منذ السبعينيات حتى الآن، وما كان للنظام الحاكم من دور فعال في إسقاط الثقافة من أولويات المواطن المصري - بعد أن كانت مُترجبة على رأس قائمة اهتماماته دعماً للمشروع القومي الناصري الذي سقط بهزيمة ١٩٦٧، وفي ظل انهيار الاتحاد السوفياتي، والقوميات، والنتائج الفاجعة لحرب عربية - عربية وما تبعها من تداعيات خاصة بالصرار العربي - الإسرائيلي، وسيطرة القطب الواحد، والانسحاق الكامل تحت سنايحه، يصبح مطلوباً من الجيل الجديد أن يسيطر على الظروف بالشعر، لا أن تسيطر الظروف عليه.

فيا أيها الجيل الجديد: «في العالم الملعون أخطاء مُطلَب وحده لا تخطئ» فعندما يتحدث كمال نشأت عن علاقة رواد الشعر الحر بشعر الحياة اليومية، لا يقول أن تضاريس الحياة هي التي فرضته فكان شعراء الرواية «أبناء» للتغيرات

الجديدة التي مُسّت الشعب المصري والشعب العربي عامة، وفي ظل هذا المناخ أنشئت تجاربهم الرائدة، وفي ظل هذا المناخ أيضاً كتب صلاح عبد الصبور: «يا صاحبي إني حزين» وهاج النقاد وماجوا أولاً: لطبيعة اللغة والصورة التي تتكى على المبتذل واليوهمي.

ثانياً : لأن الشاعر حزين في بلد يبني السد العالي، هكذا قيل وقتها والعقاد الذي تحول من ثائر كبير إلى مُحافظ يشهر سيفه في وجه التجربة الجديدة آنذاك، لا بأس أن يستشهد كمال نشأت بعنوانون قصائده (فقط) طالما كان ذلك في صالح آرائه النقدية الخاصة بشعر الحياة اليومية الذي كان موجوداً بالفعل على امتداد الشعر العربي منذ الجاهليين حتى الآن ولكنه لم يكن بشكل ملمحاً رئيسياً في تجربة أي من هؤلاء الشعراء.

ويصبح الكيل بمكيالين سمة أساسية لدى، كمال نشأت، عندما يعقد مقارنة بين مقطعين أحدهما للشاعر الكبير سعدى يوسف وآخر لواحد من أبناء هذا الجيل، فهو يُعلي قيمة النموذج الذي ينتصر

له، ويقتصر أدواته إزاء الآخر على التحكم، الذي يسهل إسقاطه على أي نموذج مهما بلغت رفعته وسموه، ويمكن أن نقرأ المقطع الذي يبدأ بـ: عندما تفتح الباب وتدخل/ عندما تحظى بالصفير/ عندما تلتقي والسيون...، يشي هذا المقطع بحسوس الذات داخل النص، واشتباكها بمفردات العالم الخاص بها، فالمشهد الذي يُفتتح بالحركة والصفير الإيجابي، يترك الشاعر في وحدته، ويعود في نهاية المقطع لينفتح على الصفب السلبي لتكريس الوحدة، بجملة (دع المذايغ مفتوحة) ويكتسب الإيقاع رتابته المضافة إلى المضمون بتكرار (عندما) في بداية كل جملة جديدة.

بينما المقطع الخاص بالشاعر سمعدى يوسف، يكون فيه الشاعر خارج النص، رامساً عالماً لا يخصه، متاملاً إياه، ولا يحدث

التماس بين داخل الشاعر وهذا للعالم إلا بالجملة الأخيرة التي تصنع المفارقة: (وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير).

وعندما يأتي الحديث عن الآخر/ الغريب، يصبح تأثر هذه الأجيال به جريمة، لا تغتفر إلا بالمعونة إلى حظيرة المروث، أما إذا تأثر شاعر كبير بريتسوس مثلاً أو غيره فلا غبار عليه ولاهم يحزنون وبهذا المنهج الانتقائي - العشوائي الذي اتخذته الناقدان كذلة لإدانة الكتابات الجديدة يصير من حقنا أن نقول: إن هذا لا يحسب ضد التجارب الجديدة، فكم عدد الشعراء الذين مارسوا كتابة الشعر المر، أو الشعر عموماً؟ وكم عدد الذين سبّغت أسماؤهم في صفحات التاريخ الأدبي؟ حتى هؤلاء الشعراء الكبار القدامى تفاوتت مستويات أعمالهم الفنية قياساً إلى النموذج أو

إلى آخرين مجدين ففى كتاب الأغاني تُقَدِّم مقارنة بين أبي تمام والبحرّى على لسان الأخير وقد كان يحلو حذو الأول ويتشبه به كما ذكر صاحب الأغاني.. يقول البحرّى: إن جيد أبي تمام خير من جيدى، ووسطى خير من وسط أبي تمام وربيته.

فيا أيها النقاد الكبار: (إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل) فمن في حاجة لأن تتعلم كيف نختلف فرصاصات الإرهاب خرجت من هنا، فإن كنتم تُرغبون في المزيد منها فُكُرسوا لأنة العزل، والنفى، واكتبوا كما يطولكم، وبها أيها الشعراء الكبار: دعونا نفتح نافذة صغيرة نُظَلُّ منها على الأمان، ورغائبنا، وأنشايانا الصغيرة، لنصيحه ابن الأعرابي في ذات الصيحة التي أطلقت في وجه المجهنين جميعاً طوال تاريخنا الأدبي.

عزى عبد الرهابة

الشعر

يقدم ديوان الأصدقاء هذا العدد أربع قصائد اختارناها مع قصائد أخرى كثيرة مصالحة للنشر في (الديوان) وستأخذ طريقها إلى النشر في الأعداد القادمة. القصيدة الأولى لصديق للشاعر (محمد محمد شاهين) بعنوان (حالة)، وهي قصيدة مكثفة وألفتها جيدة ويستحق صاحبها أن نهتم ونرجو منه مزيداً من التجريب، أما القصيدة الثانية فهي للشاعرة «إنعام صادق عبدالمعظم»، ومع أن القصيدة تبدو سليمة من حيث اللغة والموضوع فإن الشاعرة مطالبة بأن تتطلع على القصص الشعرية الحديثة للشعراء الكبار حتى ترى معجمها وتضميد رؤاها.. وتبقى قصيدتان الأولى قصيدة تقليدية في تدوين الفكر للحر الرامح مصاد محمد خالد، والثانية

قصيدة لا تخلو سطورها من بعض الشعرية ولكن الوزن خذل الشاعر في عدة مواضع وقد حاولنا بهذا الاختيار أن نحقق شيئاً من التنوع في أساليب الكتابة الشعرية.

ردود خاصة:

للشاعر عادل محمود الجميلاني -
كفر الشرفا (الراعي الأسمر - الأضر)
والشاعر (محمود السنوس عيادي)
والشاعر (أشرف يسوي - الصادي)
هذه أخطاء لغوية وموضوعية كثيرة في قصائكم، نرجو الاعتماد بإتقان أدوات الكتابة الشعرية قبل الإقدام عليها .

الشاعرة النذارة: نجلاء حسيب
عبدالحسين (كلية التربية للنوعية - ميت
غمر) تفكره على تلكه بالجلد، وتمتدح من

نشر النص المرفق لما به من أخطاء لغوية وموضوعية. ونرجو أن نرى لك نسخاً أكثر نسخاً في المرة القادمة.

للشاعرة دعاء عبدالعزيز محمد
(كلية التربية - عين شمس) ، قصيدتك
للهداة إلى الشاعر (محمد أبو الجبل) بها
بعض المقاطع الجميلة وكذلك تصيدتك
بتنوان (انظروا) حيث تتناول:

أنتأت.. وأت

وخبرت عك

فمن الذي خلاك تلمسا، والعين قد
اضمطت؟

ولكن القصيدة نص متكامل يحتاج إلى
عناية في التأليف بين المقاطع.

ديوان الأصدقاء

حالة

محمد محمد شاهين - (حاران)

وصدري مسماري للني الذليلة
وراسي فروب بلا سائلة
لائي أعيش
زمان التفتيح والمهر و الهرولة

انا الجرح والشفرة الناطقة
لدلبل ولكن بلا قاطلة
وما زلت ارباب بعيني فديرو
الى تلكم الانجم الاقله.
ويعمى دمي البركة للفرلة

كون

إنعام صادق عبد العظيم (البرنج)

ليس تترى على نقلها أحمرى
يسود الحجوم
وترجع كل الضالوع
واسود
تبلد بين الحريق مدير النمام
تري ما الذي تحمل الآن كفى؟
وايس سوى الريح ينخل قبضى
ويخرج من محجر العين شئ يفتنى
من يا تترى؟
سوف يجمع شمل الحريق
ويعزل انشودة للحياة
يفجر نبع الضياء
ويرد للعن لحظى حسيراً
فلمستح حزنى وامضى

عنفا يجلد اليوم فوق الجوانح
يلتري الحزن كل للنبي
وتنصف السنة النار واللهب للمستبد
تنهش في القلب والقلب منكسر
كي يصورغ غمراعه من ندى وحموى
واسمى إلى الظل
والنمل.. لانتال للصامتين
لقد أصبح الهذب يحرق أرضى
ويضي فؤادى الوجب
ويغفلت نبضى
واسمى إلى الدور
والنور في كوك لا تعيد سوى لحظات الفروب
جف زيت السراج وفشاع الطريق
تسارى لتفتح عيني وضمضى
واسمع مهملاً

أمير البيان

إلى روح الراحل الكبير خالد محمد خالد

عاطف إسماعيل أبو شادي (منز)

والجليل الشادى على أفنانه
والشذى والألمعان طوع بنانه
وحديثه الإبريز فى ميزانه
نطق اللسان وقبال من قرانه

حيوا أمير القربل فى إيوانه
فالحسمن والإبداع ملك يمينه
وبيرانه كالعذر فى مكنونه
لو أننى من قبل لم أر مصحفاً

عودة إلى النهر

هانى يحيى محمد (بور سعيد)

[٢]

النجوم تسافر نحو السفين
والطريق القديم
تعودت قلبى ضد الفواج إلى العالم الآخر
للمدى صوب
صاحت الريح بى.. لا تترامى
والدبح استوت فوق العرش للنعوت على الأبواب السبع
الرجوع استحال
والفواج محال
والنهر تبعثر بين البحر وبين النبع
النبع.. استعالات الزمن الضائع
والبحر.. مرايا الرب الخالوع
يتكسر فوق لشهوات العرس المنزع
ولنشوات اليوم السابع
«لتصارع»

(١)

من يحمل رأسى حين أموت
وتدبوت بقللى اصداه الكلمات
للبى طاموئة حلى.. والعلم أسطورة خلف بوابة للصمت..
يعوى داخل مشيوق الأنتيات
اليوم يفيض.. يفيض.. فتتلقى الشمس
من يفسد التابوت
ويضى.. غمر فى حانات للكبوت
- يساقط فوق نوبة حزنى الدائم فوق مدائن شوالى المكبوت
شفقاتك للكانس
فاشربى
واسقنى
علّ للخلاخ - اليوم - يوم
وأعده إلى رأسى المفقودة

القصة

هذه أيها الأصفياء مجموعة جديدة من القصص أخذناها من بين سبيل لا يتقطع من النصوص التي تصلنا، والتي لا نستطيع أن ننشر كل الجيد منها وهو كثير بسبب ضيق المساحة المتاحة لنا. ولعلكم لاحظتم أننا أصبحنا

نكتفي بنشر القصص وتركنا مرافق الوعر وإسداء النصائح - وقد كنا نسميها «ملاحظات» - ولكن لأن كل النصائح - ولا حتى نصيحة واحدة - لم تعد تجدي، فقد وجدنا من الأفضل أن نترك النصوص نتحدث إلى القراء وأن نبتعد عن

منير الواغلط
أما أصغارونا الذين يشترطون
إما أن ننشر لهم قصصهم في
«الآن» أو لا ننشرها، فنحن في
الحقيقة لا نستطيع إلا تلبية طلبهم
الأخير.
وإلى اللقاء..

سن القلم

محمود أبو عيشة - بنها

الفاصنتين وتضبط على سن قلم الرصاص الذي «يتقصف» دائماً، ولأنما تبدل لها الأسنان وتتساقط لم يكرس السن وأنت تنظر بدفعة إلى أناملها الصغيرة. مخفياً في سلة الوقت تراقب مهام الزمن والنمش البادئ على صفحة وجهها البريء رغم ولعة الأصابع، وكان اليوم الأول لك ولم تكن سعيداً، كان إحساس خال من الآلة والآنزعاج يملكك، ربما تمر الأشياء بطريقتها الخاصة وكان الأمر لا يمتنع، لكذك - في لحظة تالية - تقرر أن تفعل شيئاً.

جلست بجانبه، لم يتبادلا كلاماً. وضعت سائلاً فوق الأخرى مسح جسدها بطرف عينيك؛ حدث فيها. كانت تنظر من «تحت» نظارتها «الشمسية». أخذت بعضها وضعت.

اكتشف فجأة: أن شيئاً ما حدث.

كان جيبك يئندي وأنت تكتشف الأثر اللعين وتحتمي بابسامات بلهاء لا تعبر عن شيء سوى فوضوية مكبوتة تعبت بداخلك المحترق.

كانت تريد أن تقول لك شيئاً؛ مهماً. لكذك لم تعطها الفرصة لم تكن تسمح لها، كانت تنظر في عينيك

تحت العجلات

إيهاب رضوان الدسوقي - المنصورة

أن يفعل شيئاً.. على العكس.. واقت له الفكرة كثيراً.. أن يصبح بإمكانها مخاضيقته بلسانها الطويل.. ستعجز عن الحياة بدونها.. هو البليد العاجز غير الطموح كما كانت تقول.. ربما تفرح بموته وتتزوج.. لا بأس.. راقته له الفكرة أكثر وأكثر.. أخذت لفته تتضاعف كلما مرت سيارة أخرى فوق رأسه.. أن يجلس مرة أخرى على مكتبه القديم لتلك الخلف تلال من الدوسيهات والأوراق.. أخيراً سوف يستريح قلعه من كثرة الإضمارات.. أن يحتفل رئيسه في العمل بكل سخافته وتسلفه كما كان يضطر دائماً.. أن يعد يديه أول كل شهر إلى المصارف ليضع فيها مرتبه المتبخر.. مرقاة سيارة أخرى فوق رأسه.. أولاده سوف يفتقدونه.. أن يلعب إبتساماتهم البريئة التي لم تقتصبها الحياة بعد.. أن يتشرب بهيم بقبلائته.. ثغورهم الوضاعة أن تلحق جراحه كما تعود.. أن يحرق فيهم أحلامه وأماله الضائعة.. وصل الاتوبيس.. تحرك في سرعة ليجد له مكاناً به وجذب خلفه ظله قبل أن تطاه عجلات سيارة أخرى قائمة.

امطار..

محمود محمود كسيه - بور سعيد

يثازل مشاعري المعبوسة.. ويطلقها تعريدي فوق ساحة صبرك؟.. أتذكر جيداً نظرة عينيك الفرجة المتوجهة وأصابعك تتوالت فوق حاجبي الشقيل الذي تدعشك كثافته.. تدعك أنفي.. وبقلبي خدي.. ثم تلمق تلك المساحة خلف أنفي.. وتتزعج بأسنائك زغباً أصفر أرعشتها سفونة أنفاسك.. وأقرر فضاحتك حتى تبتل الوسادة باللغاب وتقتسو في رقة ونعومة وأنا أحاول بكل ضمف أن

أخذ يجر قلبي في ثقائل شديد كاتهما مكلتان إلى الأرض.. على أطراف أصابعه كان قد تسلل من منزله كالمتعاد حتى لاتسمعه.. كالمتعاد أيضاً صفعته كلماتها الحادة التي لاتزال ترين في أذنيه: إلى أين؟.. مصبروف البيت؟.. حاضرن.. مد يده في لومة إلى جيبه شبه الخالي وأفرغها في يدها المدودة.. للمرة الألف أقول لك إن اللواد بحاجة إلى دروس خصوصية.. حاضرن.. كالسيل الجارف انهالت الطلبات والأوامر على رأسه وهو يريد في الية.. حاضرن.. حاضرن.. وبعته بالسيفونية المتانة.. تسمرت على حطها العائر الذي أوقعتها في رجل مثله.. توارت ملامحها تماماً خلف ستار سعيك من دموعها التي لم يعد يبالي بها كثيراً في الأيام الأخيرة.. في لهفة شديدة استقبلت رتاه أول نسمة هواء تنخل صدره المتقبض منذ أن استنقظ.. البيت لم يعد به هواء على الإطلاق.. تسمرت قدماه ووقف كعثمال من الشمع في انتظار الاتوبيس.. ولجاجة.. وجد رأسه تحت عجلات تلك السيارة الضخمة للسرعة.. لم يتحرك أحد من الواقفين.. هو نفسه لم يحاول

صحوحت من نومي فزعة.. على أياذ تعبت بهسدي العاري.. بعد أن انصسرت غنى الأغطية أخذت أدقق النظر.. فإذا بها طيور غريبة.. ما إن أخرجت صوتاً يتم عن الالم.. حتى طارت وانفلتت تخبط بالجنمته الثقيلة.. عاد الهدوء.. أتمل الصمت الدائب في سواد الصجرة للطفلة.. اتصمس الأغطية الباردة بجواري.. أين ذه جسدك؟.. أين وجهك الضموك وهو يقتحم سكني..

تراجعت في آخر لحظة.. وانهارت كل قناعاتي..
وتحطم كل ما شيدته من سدود استعداداً لفرائه.. وعدت
ظلة اتحدث إليه بين دعوى.. وأتوسل بأن يبقي.. وابني
طوبى طوبى ولا يهم.. لا أريد أموالاً كثيرة.. أريدك فقط..
أريد أن أحيا.. لا يهم أن تكون فقراء.. تفصلك واتقنني..
وأطفا حرائقي بكلمته الواثقة أن يعود.. فإبني مشحوناً
في صندوق مطلق بالمسامير.. صندوق خطيبي رخيص..
ملتصق فوق غطائي.. ورقة بيضاء عادية.. عليها اسمه
كاساً.. وكذا عنوانه فقط ولم يكتب فيها بأنني.. كنت
زوجه.

«كلتي ملك»

محمد عبد الرحيم - الغامرة

لا بد وأن ينهي المصالة بسرعة حتى لا يعود المؤذن،
ولا مفر (ربما لو اتخذ قراره هذا منذ زمن لما تركته التي
هناك) وأتت فكرة أن يضع كل صوريهم أمامه حتى
يشهدوا جميعاً تلك اللحظة.. أعجبه صمتهم، شعر بزهو
عندما وجدهم لا يملكون شيئاً سوى ممارسة المشقة..
لم يعد أمامه سوى... ساعة واحدة وبهذهما.... أرخى يده
قليلاً عن الحبل، فقد شعر بالهجوم، ذهب ليهبث من
شيء، يكله لم يجد، أشعل سيجارة أخيرة كانت في
عليته.. فتح الريكورد على ضربات (بيتبولون) شعر
بالتوتر لم يبق أمامه سوى... لا يدري، الضربات والطنين
وبخاته الخائض، صعد سريعاً فأسفك بالحبل أحكم ريطه
جيداً، حانت لحظة انتصاره شعر فجأة أن الأرض تنبذ
به.. كل شيء يسقط إلا هو.

رأى الصور تجمعي ببعضها.. تركته ولت محاولته
الباهتة.. وجد نفسه يسقط هو والحبل.. كانت الهزة
عنيفة، فاختلطت الضربات بصراخ المستغيثين، بينما هو
ما يزال ممسكاً بحبله الملتصق.

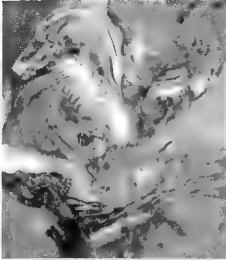
اتخلص من ذراعيك.. ولكتي لم أتحرك.. ممستسمة
تماماً.. أغوص في بحيرة رافقة.. تداعيني أمواجك.. وأشعر
بنفيس من الحنان والأمان يغمزني.. وأنت تحتويني بقوة
كفرسة نادرة..

فمس لي أنه سوف يركض في البلاد البعيدة.. كي
يعود محملاً بالأمل.. ليحطني ملكة تتلف النجوم، وأملك
القمر الوحيد.. وألقت علي مخبض.. حاصرتني
الأسئلة.. كيف يتركني في هذه الحياة بدونه.. بدون نفسه
كلمات المشجعة.. كيف أحمل الفراش البارد، والأمسيات
التي تموت صريعة ما بين ثثرة الأقارب وشكري
الأصدقاء.. كيف أحمل بعاد عيني وهماحتواني؟

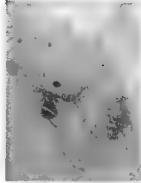
حانت اللحظة التي ينتظرها منذ أن أتى، أحس في
النهاية أنه انتصر ونجح في أخذ قراره، عليه أن يثبت
الحبل جيداً حتى لا تفشل المحاولة، وضع الكرسي
وصعد، وجد الحبل قصيراً فأخذ يبيحث عن شيء آخر
فلم يجد سوى بعض الوسائد الصفيرة (دراسته
للقوانين الصلبة علمته شيئاً من التنظيم هذا الذي يكرهه
ويلمعه يتدخل حتى في لحظاته المختارة) شعر بملل
رهيب، تخيل لو فشل 'ماذا سيفعل؟' نفخ عنه كل هذا
ولعن، رتب ووضع الوسائد على الكرسي وبدأ في لف
الحبل مبتهجا، أوقفه صوت المؤذن وقد أثار في جسده
رعدة خفيفة فانتظر، وبطريقة لارادية كرر وراء القول
حتى انتهى ثم عاد ليحكم لف الحبل، وقم بصره على
نملة تصعد على زجاج النافذة تحمل شيئاً لا يستطيع
تحليله، فيسقط منها فتعود وتحمله مرة أخرى.. مل كل
ذلك.



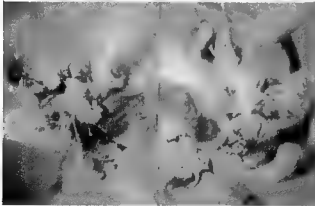
للفنان عصمت داو ستاشي



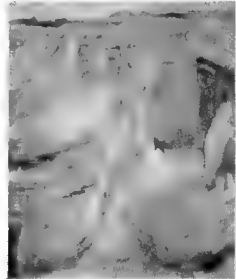
ريم احمد حسن - تصوير



وائل احمد شوقي - عمل مركب



معز الصفتي - تصوير



وحيد صلاح - تصوير

من معرض عشرة فنانون سكندريين المقام في قاعة الهناجر للفنانين

المجلة

العدد السادس • يونيو ١٩٩٦

الإرهاب في مصر

تفسير اقتصادي .. رؤية تاريخية

أدونيس في (الكتاب)

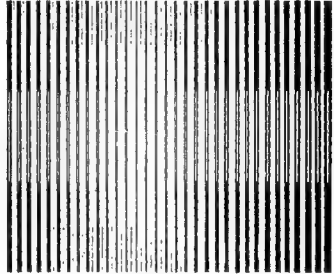
خمس عشرة قصيدة للشاعر الأرجنتيني «برتو خواروس»

المجمع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طالب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سروري





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسماء خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار -
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الفوجا ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً للبريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يمثل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

للمراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تلفون : ٣٩٣٨١٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المدة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجموع

العدد الرابع عشر • يوليو ١٩٩٦م • المحرم ١٤١٧هـ

هذا العدد

■ الاشتراكية

٤ اندريس في د الكتابه حسن طيب

■ الدراسات

٨ في تفسير الاقتصاد نظرية التطرف والازدواج .. معلم القسري
الازدواج الفكري بين تنظيمات الجبائنة والاصويبة
١٥ المعينة زينة محمد صبا
٧٣ حمل للجهاد والفتنة ثابت عهد
٤١ توريث في كتابة النص القصيرة عبد الستار ناصر
ما هو القسور - دراسة حول تلاميذ وامير علي شعراء
الصعبيات فراء مونا
٨٧ الفنان والنقاد والمثلي محمد عبد الحافظ
٩٥

■ الشعر

٢٧ ديوان خوارزمي قصائده هـ : احمد مرسى
٥٠ برجرام هـ: هيد للفهم رمضان
٦١ اللحظة جمال القصاص
٧٦ في لدى الابيش عبر الجسد كله محمد آدم
٧٩ بلاد سعادتي مفرح
١١٥ مدلس للذينة كطلها عبد القاسم صالح

■ القصة

٥٢ البيت القديم عند نهاية الأسفلت صمية رمضان
٩٢ عاصفة الشج هدية حسين
١٠٩ أكتاميس محمد الراوي

■ المسرحية

٦٨ للحرث للمسرى يحيى عبد الله

■ الفني التشكيلي

٥٥ عصمت بارسنتس وبيران خيالات فنان القوة .. ماجد يوسف
مع علامة بالاقوان

■ المكتبة

١١٩ النذل الأبيش رواية انهيار العالم صبري حلفاء
١٢٤ بداية ونهاية عبد الله خورش

■ المتاحف

١٣٧ مسرحية الجنزير إبراهيم عبد الجيد
موسم سينمائي : بين جمعية الفناء وجمعية الفيلم
١٣٩ محمد بدر الدين

■ الرسائل

الذينة الحوارية وجدل الفن والفناني في عالم مجنون
١٣٢ طنن هـ : ح
١٣٧ في صالون باريس الدولي بباريس عبد الرزاق عكاشة
١٤١ فرطد رشدين مصطف هـ: عبد الفتاح
١٤٦ التفتة والتدية البصرية طرس علي فهمي
١٥٠ نصفيان إدراج



أدونيس في «الكتاب»

يجب أن نبادر منذ البداية فننبه القارئ إلى أننا لا نقصد في هذه الكلمة تقديم دراسة وافية عن ديوان أدونيس الجديد (الكتاب)، فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى جهد نقدي، تحليلي وتوليقي، لا يسمح به المقام.

إن على من يريد أن يتصدى - نقدياً - لهذا العمل الغني للركبة أن يعمل في أكثر من اتجاه وبأكثر من طريقة. وسوف يجد أن هذا الديوان يفرض عليه فرصاً أن ينهض في وقت ولحد بعدة مهام مشتبكة، وأن يكون في وسعه أن يقترب من عالم (الكتاب) إلا إذا نجح فيها جميعاً، ثم إلا إذا استطاع بعد هذا كله أن يوظف هذا النجاح في استخلاص الرؤية الكلية الشاملة التي تنتظم ساكن التفاصيل في الديوان؛ وفي صياغتها بحيث تكون في مستوى هذا العمل الشعري الغزير.

مثل هذا الناقد يحتاج بالضرورة إلى مراجعة أعمال أدونيس كلها ليرى كيف أن هذا الديوان يشكل غاية الغايات في مشروع الشاعر الكبير الذي بدأه منذ أكثر من ثلاثة عقود لمواجهة التراث بخصائصه ومستوياته كافة، وقد أخذت هذه المواجهة صوراً متباينة، فمن المواجهة الفكرية المنهجية في (الثابت والمتحول) إلى المواجهة النقدية والأدبية في الدراسات المختلفة التي أصدرها أدونيس عن التصوف وعن الشعر العربي القديم، فضلاً عن مختاراته المهمة في (ديوان الشعر العربي)، ثم إلى المواجهة الإبداعية التي ظلت شاغل أدونيس في أعماله الإبداعية منذ (مهباز الحمشلي) إلى أن وصلت إلى الذروة في هذا العمل الأخير (الكتاب). ويحتاج الناقد فوق ذلك، إلى أن يعايش المختبى في سيرته وفي شعره، ويلم بتفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره، لأن الديوان يتخذ من صورة المختبى مرآة - وليس قناعاً - كما كان

مهيار . ينعكس على صفحاتها التاريخ العربي كله:

لكن تفهم شيئا من تاريخها

لكن تفهم سر الحاضر

إن لم تفهم هذا الشاعر (لحم ٢٩٧)

ويمح أن نفهم من هذه الأبيات أن الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال المتخبي، ولكن ذلك الفهم إذا صح هنا، فإنه لن يصح في مواضع أخرى كثيرة من الديوان، وتظل فكرة القناع أضيق من أن تستوعب هذا العمل الرؤيوي الكبير.

وما دمننا لم نقصد إلى تقديم دراسة عن الديوان، فلا أقل من أن نستخلص منه بعض الدروس التي نحتاج إليها من شاعر كبير في مكانة أدونيس ونحن نعالج الفوضى المساندة في واقعنا الثقافي عامة، والشعري والنقدي منه على وجه الخصوص.

ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: ألم يجد نقادنا الأفضل في هذا العمل الجديد الأصل ما يشغلهم عما يهروانز وراءه في كتاباتهم الباهتة عن أعمال ثرية ركيكة ينشرها أصحابها على أنها شعر ، أم أنهم قد استكانوا إلى سوق رائجة وطرق سهلة، ولم يعد في طوقهم أن يواجهوا الأعمال الجادة الأصيلة بأغوارها البعيدة ومستوياتها الفكرية؟

وليس عامة الشعراء بأفضل في موقفهم من خاصة النقاد، لاسيما شعراء الموجة الجديدة من المتعصبين لقصيدة الثثر الراضين للتراث، الثائرين على اللغة الهازئين بالثقافة.

ولو أن هؤلاء الشعراء صبروا على قراءة ديوان أدونيس الجديد . ولا إخالهم قارين . لتعلموا منه كيف يمكن أن يرفضوا الأثر إذا شاموا، ولكن بعد أن يبحروا في لجه ويغوصوا كما فعل أدونيس: فإذا عابوا من هذه الرحلة كان لهم الحق في أن يرفضوا علينا ما رأوه، وكان لهم علينا أن نأخذ رؤاهم مأخذ الجدد، ونناقشهم فيها، كما نناقش الآن أدونيس، أما الرفض المجاني الذي يطالعوننا به في كتاباتهم، فليس إلا تمرد مراهمين يثرثرون وهم جالسون على المقاهي، ثم يصنعون من هذه الثثرة مادة لأشعارهم.

إن الرحلة التي قطعها أدونيس لكي يكتب هذا العمل الجديد، رحلة شاقة باهظة لا يصبر عليها غير أولى العزم، إنها رحلة يطوى فيها مراحل التاريخ الإسلامي ويحجب مخططاته ويستشف ما وراء حجب، لكي يحق له بعد ذلك أن يقدم رؤيته التي قد نظمها إذا لخصناها في أن هذا التاريخ ليس في جوهره إلا مهزلة مدوية كبرى، كان قانونها القتل والصلب والسجن، باسم الدين والعرض ماء، فهما وجهان للعملة نفسها:

هو ذا السجن والقتل والصلب

والرثة هذا السكون

والربان السرخ والمبرجانه ١٥٧ حد

وكنك: حلفه يملكه عت

يقتل شمة

معتد رة ٢٩١ حد

درس آخر يقدمه أدونيس لهذه الشعراء، وذلك حين يعود إلى التفعيلة في الديوان كله تقريبا ويعبر صفحاته التي أريت على ثلاثئة، وهو الذي كان رائداً القصيدة النثر، وواحداً من أكبر زعمائها حين كانت هذه القصيدة هي سبيل الخروج، فإذا ما تبدل الحال وأصبحت قصيدة النثر هي التي يحاربها شباب الشعراء وبعض النقاد أن يفرضوا سيادتها، انتبه الشاعر الكبير إلى خطر السباحة مع التيار حتى لو كان هو الذي قد شق له المجرى، وأدونيس لا يعود إلى شعر التفعيلة فحسب، وإنما يعود أيضاً إلى الشعر التتليدي القديم، وكأنه يريد أن يؤكد اتساع الشعر لكل الأشكال وقدرته على الإفادة منها جميعها، فالأشكال في تاريخ الفن لا تموت، وإنما قد تعود - ولو جزئياً - لتفرض نفسها من جديد، من خلال المواهب الكبيرة التي تستطيع أن توطنها وتخلق لها السياق المناسب.

أما كيف قدم أدونيس رثاء في هذا الديوان وكيف صاغها غنياً، فهذا درس جديد نتعلمه من (الكتاب) ذلك أن التصميم الدلالي والتشكيلى واللغوى والبصرى في هذا الديوان يبلغ حد الإنماش، لا بتنوع المستويات وكثرة الحيل الفنية فحسب، بل بقدرة الشاعر على أن يوفق بين هذه المستويات والحيل لتنظم في عمل ضخم مركب كهذا، بحيث يكون كل منها قادراً على أداء وظيفته، وعلى أن يأتى النظر إليه هو نفسه في وقت واحد.

إن قارئ الديوان عليه أن يتعامل في الصفحة الواحدة مع مستويات أربعة، فهناك المستوى الذي يمثل صوت الراوى على الهامش الأيمن للصفحة، ثم هناك الشروح والتعليقات على الهامش الأيسر، وكلا الهامشين يدوران حول وقائع وأحداث منتقلة من التاريخ العربى الذى يظهر لنا من خلالها وكأنه مجرد حروب و اغتيالات وخيانات وصراعات دعوية على العروش والكراسى، وهى صراعات تفتتى وراء قناع الدين لتتقمع باسمه الآراء وتضارب الحريات وتنتهك المحارم حتى فى قلب الكعبة ذاتها؛ وفى هذا الصراع الدامى منذ فجر التاريخ الإسلامى حتى اليوم، تكون الشعوب دائماً هي الضحية، فيتساقط منها آلاف بعد آلاف وقوداً لحروب وفتن لا تنتهى إلا لتبدأ مع كل طائفة أو جاهل يرث العرش؛ ومع ذلك فالشعوب لا تريد أن تنبته إلى مصيرها التراخيصى الذى تتكرر فصوله مراراً، ولكن الوعى غائب والنفوس مستسلمة، وكان الطغوس لائقاً لامتاعها الصحيح كل عام وهم يرمون بالجمار أو ينصبون الأضحيان؛ هي الوجه الآخر للطغوس التى

ظاهرة للتطرف وعمليات الإرهاب التي تصحبها، والتي اقترنت به بشكل واضح منذ السبعينيات، تعد من قبيل الظواهر الاجتماعية التي تتصف بالتمعقيد الشديد. وفي تفسير الظاهرة في أي مجال من مجالاتها هناك أكثر من نظرية تستند كل منها إلى علة واحدة تفسر بها الظاهرة، وترى في تحديد العلة بداية الطريق لفهم الظاهرة نفسها، ومن ثم إمكانية التعامل معها، إما بهدف القضاء عليها إذا كانت ضارة بالمجتمع وإما بتوسيع نطاقها إذا كانت مفيدة.

والحاصل أن تعدد نظريات تفسير الظواهر الاجتماعية التي توصل إليها الإنسان في مسيرته الطويلة يعتبر في الوقت نفسه انعكاساً للتجارب المختلفة التي مرت به، بحيث أصبحنا في النهاية أمام مذهبين كبيرين في التفسير يندرج تحت كل منهما مفاهيم جزئية، وأقدمها التفسير المثالي ثم التفسير المادي. والمثالية في التفسير تعني ببساطة ودون تعقيد للمصطلحات، إرجاع الظاهرة لأسباب خارجية عن الموضوع نفسه، أي أسباب تتعلق بإرادات أخرى ثابتة. وهذا النوع من التفسير وهو الأقدم، يتفق مع بساطة التفكير البدائي عن ظواهر الوجود المحيطة بالإنسان منذ أخذ يسعى على ظهر الأرض .

وأما التفسير المادي وهو الأحدث (القرنين ١٨ - ١٩) فهو الذي يرجع الظاهرة إلى الظروف الاقتصادية التي يمر بها الناس والعلاقات التي تنشأ بينهم بفعل هذه الظروف. ومن ثم فإنه يسمى إلى البحث عن السبب المباشر القريب الذي له دور فاعل في بلورة الظاهرة دون تحليق في آفاق عليا، ودون دوران في دائرة واسعة حول الظاهرة يغير اقتراب منها .

في التفسير الاقتصادي لظاهرة التطرف - الإرهاب في مصر المعاصرة

١٩٨٧، ص ٤٤). وبهذه الوسيلة يمكن التعرف على حقيقة الدور الفاعل لكل عامل استنادا إلى الأرقام وليس استنادا إلى أحاسيس الباحث وقرنته على النفاذ إلى للشاعر.

لكل هذه الإشكالات التي صاحبت للتفسير الواحدى للظاهرة الاجتماعية انتهى التطور العلمى فى التفكير إلى استخدام كل النظريات فى التفسير أو ما يعرف باسم سلة النظريات بدلا من الاكتفاء بنظرية واحدة. وهذا التفكير جاء من علم وظائف الأعضاء (البيولوجى)، ويقام على تأثير كل وظائف أعضاء الجسم البشري مما فى تشخيص مريض من الأمراض.. كل عضو بنسبة معينة.

ومع الاعتراف بأهمية سلة النظريات فى تفسير للظاهرة الواحدة إلا أنه تبقى مسألة فى غاية الأهمية، ألا وهى الاتفاق على أولوية النظرية التى تستخدم، إذ ليس للتصور أن تستخدم مفاهيم التفسير المثالى والملايى فى أن واحد لاستكناه الأسباب. وفى هذا الشأن فإننا إذا ما لجأنا إلى التفسير المثالى لظاهرة التطرف - الإرهاب سوف لا نصل إلى شيء ذى بال، لأن أصحاب هذا التفسير يقولون إن ظاهرة الإرهاب مخيلة على المجتمع المعاصر وتركمها قوى معادية خارجية، وإن تكدير المجتمع والهجرة منه والاعتداء عليه سببه عدم الفهم الصحيح للدين. والبحث عن أسباب بعيدة للظاهرة على هذا النحو من شأنه أن يعوق البحث ساعة ابتدائه، لأن الأسباب فى هذه الحالة تكون شديدة وخارجة عن الإرادة.

وعلى هذا فلا بد من البدء بالتفسير الاحتمالى للظاهرة والمضى معه وبه طائفا يثبت قدرته على التفسير، ثم التدرج فى استخدام النظريات الأخرى من سلة

وهذان للذهبان الرئيسيان فى التفسير (للمثالية والمادية) يناقش كل منهما الآخر تناقضا أساسيا. غير أنهما لا يزالان رغم البعد الزمنى بينهما فى النشأة متعاصرين، ولم ينف أحدهما الآخر مطلقا محدث فى نظريات العلوم التجريبية حين تنفى النظرية الأحدث النظرية الأقدم، حيث تتراجع الأقدم لتصبح من تاريخ العلم وليس من العلم نفسه .

وعلى هذا نشأ الصراع فى تفسير الظواهر، وتمسك كل أصحاب نظرية بتفسيرهم وفى التفسيرات الأخرى وعمل البعض على الجمع بين التفسيرين فى صورة انتقائية حسب الأحوال. والمخرج من هذا المأزق فرغت الواحدة نفسها على أيمان المفسرين، وأصبح المفسر الواحدى الاتجاه يعتبر نموذجا للاتساق للنشوء، سواء أكان مثاليا أو ماديا، وبشرط ألا يتربد بين المذهبين للتناقضين بصورة انتقائية حسب الأحوال.

غير أن هذا الاتساق الواحدى أدى إلى استمرار الحرب الفكرية بين أصحاب النظريات دون حسم معقول. والحقيقة أن الظاهرة الاجتماعية تتصف بالتعقيد الشديد وتشارك فيها مجموعة من العوامل لكل منها دور فى بلورة الظاهرة.. ففى ظاهرة الإحرام مثلا هناك عوامل اقتصادية كال فقر، وعوامل تتعلق بالقيم السائدة كالشرف والثلث، وعوامل عضوية وراثية كوجود اختلاف معين فى الفهد، وعوامل تتعلق بالبيئة والتربية، الأمر الذى لا يبيد معه اللجوء إلى فكرة السببية الواحدة. ولهذا لجأ الباحث إلى أسلوب الارتباط الإحصائى لتحديد نسبة كل عامل من العوامل فى تكوين الظاهرة (راجع هذا د. فؤاد زكريا، التفكير العلمى، الكويت

النظريات والتقلب بينها كلما استطلق الفهم من مرحلة لأخرى وصولاً إلى تفسير متكامل للظاهرة.

وفي مجال البحث عن الجوانب الاقتصادية لظاهرة التطرف، لابد من دراسة علاقة تخلف قوى الإنتاج بنشوء الإرهاب. على أن محاولة البحث عن تفسير اقتصادي لظاهرة اجتماعية ما، تبدأ من البحث عن بداية الخلل في علاقات إنتاج النظام الاقتصادي، ذلك أن الخلل في العلاقات القائمة، يعنى بداية انهيار النظام القائم والتصعيد لإقامة نظام جديد. وفي هذه المرحلة من التحول تنشأ قوى جديدة مستفيدة من تهاوئ الوضع الجديد، وتسمى إلى فرضه وفي الوقت نفسه تتهار القوى المستفيدة من النظام القديم وتضع بالضياع ويفقدان الهوية، وتبدأ في البحث عن مفرج لها من الأزمة التي وقعت فيها بسبب التحول.

ولقد كانت مصر خلال الخمسينيات والستينيات وفي إطار ثورة يوليو ١٩٥٢، قد بدأت سياسة الاعتماد على الذات في توليف الحاجات الاقتصادية، وبسبب ذلك إقامة الصناعات الثقيلة وزيادة الإنتاج، وتنمية القوى العاملة وتحسين الاستيراد لحماية الإنتاج المحلي، وتحديد الأسعار لتنميش مع الأجور غير العالية. كما قررت الدولة من خلال منافذ شركات القطاع العام ومؤسساته، أن تبيع للمواطن كافة احتياجاته من المواد الغذائية وما شابهها من احتياجات وذلك حماية لآبناء الطبقة الوسطى والعمال والفلاحين والأجراء من طغيان آليات السوق الرأسمالية المعروفة.

ولقد أدت هذه السياسة إلى تعاضد دور الطبقة الوسطى والطبقة العاملة.. وكيف لا والثورة قامت أصلاً

للقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم. وهكذا أصبحت الطبقة الوسطى عماد النظام الجديد وأمل الثورة في تنمية القوة الذاتية وتحقيق مشروعات الوحدة العربية وتطبيق العدالة الاجتماعية وفق التنظيم الاشتراكي للإنتاج. ومن المعروف أن هذه السياسة انتهت إلى استعلاء الغرب الأوربي الأمريكي على مصر الثورة بشكل قريب لما حدث مع محمد علي باشا للاسياب ذاتها.. وكان ما كان من ترتيب عدوان يونية ١٩٦٧ للإيقاع بالثورة، وانتهت المرحلة بتجربتها برفاة عبدالناصر (سبتمبر ١٩٧٠).

وفي مطلع السبعينيات، وفي إطار تسوية الصراع للعربي الإسرائيلي، بدأت السياسة المعروفة بالانفتاح الاقتصادي، وبمقتضاها بدأت الدولة تتخلى عن الدور الاقتصادي الذي ظلت تقوم به طوال عقدين من الزمان، مما كان له تأثيره على مسيرة الاقتصاد وعلى علاقات الإنتاج، حيث أن الطبقة الوسطى بكل شرائحها كانت في مقدمة الذين أضرروا من هذا التحول. والهاصل أن تعبير الانفتاح الاقتصادي كان صياغة جديدة لمصطلح الاقتصاد الحر، ربما تجنباً لإثارة الخواطر في بداية التحول.

كان من الطبيعي أن تنتهي هذه السياسة الجديدة إلى عدة نتائج كانت وراء تهيئة المناخ للتطرف، واستغلال زعماء التطرف وقياداته لمعاناة الجماهير. وفي مقدمة هذه النتائج التحول من الاعتماد على الذات إلى حد كبير، إلى الاعتماد على الخارج. ولقد فسر «الليبراليون للجدد» المرحلة الجديدة بالاستيراد وليس بالإنتاج من أجل المنافسة، ومن ثم كان ما كان من فتح باب الاستيراد على مصراعيه للسلع الإنتاجية والاستهلاكية الترفيفية دون تمييز.

ولم يكن أمام البشر في هذه العشوائيات إلا العمل في مجال الخدمات بمختلف أنواعها وبرجاتها، وليس في مجال الإنتاج، مما زاد من مآلئ التنمية اقتصاديا.

والحال كذلك... فإن العلاقة بين زيادة السكان والبطالة علاقة وثيقة.. فالسكان يزدادون بمقدار مليون نسمة كل عام، والذين يحتاجون للعمل سنويا نصف مليون ممن هم في سن العمل، وهذه الفرص الكثيرة من الصعب توفيرها في إطار أسلوب خصخصة المشروعات وتغلي الدولة عن دورها الاجتماعي السابق، وعلى هذا فإن هناك نصف مليون صوت مزل للاحتجاج سنويا وقابل للاستقطاب خارج النظام القائم وهذا العدد يتضاعف عاما بعد عام.

والحقيقة أن هذ الصورة لم تكن مظلة أو مزعجة في مطلع السبعينيات حين بدأت سياسة الانفتاح حيث تصانف أن فرص العمل كانت تزداد في الأخرى في دول الخليج والجزيرة العربية بسبب زيادة أسعار النفط في أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وسعى دول النفط الجديدة إلى التنمية الشاملة باستخدام القوى العاملة الأجنبية، وفي مقدمتها العمالة المصرية. غير أن هذ الفرص بدأت في التضاؤل والاختصاص بعد حرب الخليج الثانية في أغسطس ١٩٩٠.

ولقد كان هذ هو المناخ الملائم لاستقطاب قوى العمل العاطلة لصالح تيار التطرف ومن ثم عمليات الإزهاب.

وفي الوقت الذي كانت فيه فرص العمل تضيق أمام الشباب من حملة المؤهلات العليا والوسطى وما نؤهم بسبب التحولات الاقتصادية الجديدة، وبسبب مآلئ الكلفة السكانية، كانت فئات زبلك الصلات التجارية

ومن المعروف أن المذهب الحر في الاقتصاد يصاحبه دائما تقليل للأيدى العاملة، لأن صاحب العمل يسعى إلى كسب أكبر قدر ممكن من الأرباح مع أقل قدر ممكن من النفقات.. والأجور أحد مجالات الإنفاق المضمومة من حساب الأرباح. ومن ناحية أخرى بدأت الدولة في التخلي تدريجيا عن سياسة تعيين حملة المؤهلات العليا والمتوسطة في المصالح الحكومية وشركات القطاع العام، وهي السياسة التي كانت قد بدأتها في مطلع ١٩٦٧ في أعقاب إنشاء القطاع العام، وعلى هذا بدأت نسبة البطالة بين الشباب في الارتفاع، وبدأ جيل يولد بلا أحلام في الاستقرار.. جيل الأحلام المرجاة لأهل غير مسمى.. وبدأت الفوارق الاجتماعية الحادة تتضح بعد أن كانت قد بدأت في الذوبان بفعل سياسة التقريب بين الطبقات، حيث ينتج عن الاقتصاد الحر سلبيات تقترية بين الطبقات، ارتفاع الأسعار باستمرار نتيجة حرية العلاقات، بحيث يصبح الدخل مهما زاد غير كاف للاحتياجات.

ومما أدى إلى بروز ظاهرة البطالة بشكل خطير، وللمسباب التي سبقت الإشارة إليها، تأثير الكثافة السكانية على الظاهرة سلبيا.. فمن للملاحظ أن ٩٩٪ من سكان مصر يقيمون على ٦٠٪ من المساحة، وأن عند السكان يزيد بنسبة ٢٠٪ سنويا على حين أن الأرض لا تزيد إلا بنسبة ١٦٪.

وإذا وضعنا في الاعتبار ضيق فرص العمل في الريف مع زيادة السكان، أدركنا سبب تيار الهجرة المتدفق من القرية إلى المدينة. ولما كانت المدينة تضيق بسكانها هي الأخرى، فلم يكن أمام المهاجرين إلا الإقامة على هامش المدن، ومن ثم نشأت العشوائيات المعروفة والتي احتضنت البهاشين عن العمل والمحبطين اجتماعيا.

الجديدة تزخر بأنواع من السلع الكمالية والترفيهية الواردة من الخارج والتي أخذت تشد أعين فقراء الطبقة الوسطى دون أن يكون في إمكانهم الاستمتاع بأي منها. كما أخذت شاشات التليفزيون تعرض صنوها من ألوان الإعلام السلعي ولا يملك المشاهد البسيط أمامها سوى زفرات الصبرة وأمامت اللم.

ومع التحول من التخطيط المركزي إلى العلاقات الاقتصادية الحرة، عادت الفلسفات الاقتصادية التي كانت سائدة في مصر بعد انهيار دولة محمد علي، وحتى مطلع الخمسينيات من القرن العشرين؛ تعلن عن نفسها مرة أخرى بشكل أو بآخر، فيما خلاصته أن الاستيراد أرخص تكلفة من الإنتاج، فانتشر الوكلاء التجاريون حتى في صناعة الدواء والعقاقير الطبية. وبدأ المجتمع يتحول من مجتمع منتج إلى مجتمع بائعين ووسطاء للمنتج الأجنبي، ورغم ما قيل من أن هدف الانفتاح الاقتصادي هو إتاحة الفرصة لمتسعين الإنتاج المحلي في إطار المنافسة على السوق، إلا أن الذي حدث ويحدث هو استسهال دور الوسيط وليس دور المنتج، لأن المنتج المحلي يدرك ببطءية الحال عدم قدرته على منافسة المنتج الأجنبي الوارد وأن خسارته أمر لا مñas منه. وطلة هذا أن جزءاً لا يستهان به من مستلزمات الإنتاج المحلي يتم استيراده من الخارج، مما يرفع تكلفة الإنتاج وبالتالي يصبح السعر غير تنافسي في النهاية، ومن ثم تفصيل المنتج للمصري دور الوسيط في النهاية. وهكذا أدى الانفتاح إلى توعية اقتصادية بدلا من أن يقود حركة التنمية الذاتية كما كان يتوقع الذين شرعوا له.

في هذا المناخ الجديد من الانفتاح الاستهلاكي والتوكيلات للتجارية، لم يعد العمل الإنتاجي قيمة عليا

يمعى لها الإنسان الشريف وميارا للدخل، كما لم يعد للتعليم وسيلة الحراك الاجتماعي لأبناء الطبقة الوسطى، إذ أصبح الثراء يتم من غير هذين الطريقين وشاع مصطلح «الثروة الطلابية» لتوصيف المرحلة.

ومما زاد للولف سوءاً أن فرص العمل الجديدة التي جاءت مع العلاقات الاقتصادية الصرة كانت تتطلب مهارات معينة وخبرات محددة لم يكن التعليم الجامعي أو قبل الجامعي يوفرها.. فالت هذه الفرص إلى أبناء القادرين الذين تعلموا في المدارس الأجنبية، ولم يدم بها أبناء الطبقة الوسطى الذين أخذوا في الهبوط إلى درجات دنيا في السلم الاجتماعي، وشاع القول بأن هناك تعليما ولكن ليس هناك تعلماً لشيء مفيد. وبدلاً أن تتم الدعوة إلى تغيير مناهج التعليم وليس تطوير القوائم في كافة المراحل لاستيعاب متطلبات سوق العمل الجديدة، ظهرت الدعوة إلى تقليل القبول في الجامعات وإلغاء المجانية، مع أن نسبة للتطمين جامعيها في مصر من إجمالي المؤهلين للتعليم الجامعي لا تتجاوز ١٩٪، وهي نسبة ضئيلة بالمقاييس إلى دول مجاورة كنا وما زلنا نلحق عليها دولاً متخلفة.

ما هو الملقق؟

إن التحول الكيفي إلى الاقتصاد الحر دون حدوث التراكبات الشريطية، أدى إلى خلقة فجائية في التوازن الاقتصادي الاجتماعي بين الصالح العام والصالح الخاص. ومع أن هذا الخلل حدث في أوروبا مع نشج الرأسمالية وكان يهدد بالثورة والاضطراب، إلا أن فلاسفة الرأسمالية عالجتة بإعمال القانون باعتباره ضابطاً اجتماعياً بين طرفي الإنتاج للحفاظ على الحقوق

والالتزام بالواجب.. ولر أن جانباً من ضبط التوازن في الغرب الأدنى نتج عن وجود السوق الخارجية، سواء في مرحلة المستعمرات أو في مرحلة التنافس في الامتكاكن. وقد أدى هذا الضابط القانوني إلى ضمان الحد الأدنى من الحقوق للعمال في السكن والمأكل والمشرب، وهي حقوق نصت عليها الأمم المتحدة كحق من حقوق الإنسان، وعندما وقعت الرأسمالية في العالم في أزمة الكساد المشهورة في ١٩٢٩ - ١٩٣٠ نتيجة الحرية المطلقة لرأس المال، ظهر كميّزٌ بنظريّة إعادة الدور الاقتصادي للدولة. وهكذا تعيد الرأسمالية تجديد نفسها لتضمن سلاماً اجتماعياً في مجتمع التنافس الطبقي.

غير أن شيئاً من هذا لا يحدث في مصر.. فلا القانون يضبط التوازن الاجتماعي، ولا العصر مناسب لإيجاد مجال لتوزيع فائض الإنتاج في ظل التنافس الامتكاكن. وهكذا تم ضرب الحاجات الأساسية في ظل الانتقال من مجتمع مركزي التضييق إلى مجتمع يقوم على تحرير قوى الإنتاج وعلاقاته وفي ظل تخلي الدولة عن التزامات اجتماعية كانت تقوم بها.. والنتيجة لكل هذا.. تأخر سن العمل إن لديهم القدرة عليه ومن ثم تأخر الزواج إن لم يكن استمالتة، في الوقت الذي توجد فيه كل الفرص والتنوعيات الاستهلاكية وتحول هؤلاء من قوى لها مغزى في قضية الإنتاج والتدعى التي كانت شعار الستينيات، إلى عناصر هامشية لا مغزى لها.

وكان هذا المازق الاقتصادي الاجتماعي هو وسيلة مؤسسة التطرف للنفوذ إلى صفوف هؤلاء المواطنين والمهمشين والباحثين عن الأمل. ومعنى آخر كانت فرصتها للحول محل الدولة في ضوء فقه الاستحلال،

حيث أصبحت تقدم فرصة الأجر في مواجهة البطالة، والزواج في مقابل استمالتة، وذلك تحت راية الدين وتكفير المؤسسة الشرعية الحاكمة. فإذا أضفنا إلى هذا أن مناخ الانفتاح جلب مع الاستيراد قيم مجتمعات إنتاج هذه السلع، إذ لا يمكن الفصل بين الإنتاج ومنظومة القيم والأفكار، أدركنا كيف أن رفض القيم الجديدة اختلط بالأوضاع الاقتصادية، وأعلن المتطرفون سقوط الموامة بين الأصالة والمعاصرة، ولا سبيل إلا الاختيار بين أي منهما. وكان من الطبيعي أن تدعو مؤسسة التطرف إلى اختيار الأصالة وهي في هذه الحالة مشروع الدولة الإسلامية الأولى.

الحاصل أن مؤسسة التطرف بعد أن تضمن المال والزواج للمحيطين، تدفع بهم إلى الشارع السياسي لممارسة الاعتداء على المجتمع بدعوى تحقيق الدولة الإسلامية. وأصبح هؤلاء المهمشون سلطاً يمثلون وقود الحركة السياسية لقيادات التطرف الديني، إذ تدفع بهم إلى الشارع بالريوع ككتل من جهات بعيدة عن الوطن وهي أمنة مطمئنة. ولو كان هذا الوجود غير موجود وجاهز للاستعمال، لما تجرأت أية قيادة على النزول للشارع لممارسة الإرهاب بنفسها. وهذه الزاوية من التحليل تدل على الذين يستبعدون الجانب الاقتصادي من ظاهرة الإرهاب بدعوى أن هناك من أصحاب الوظائف والثروات من هم عناصر في حركة التطرف.. والحق أي أن وجودهم في الحركة ليس بدافع الحاجة.. والحق أن هذه العناصر القيادية لها مشروع سياسي في الحكم ولكتنها لا تقدر على النزول إلى الشارع بنفسها لتنفيذه، ومن هنا فإنها تتكفل بالتصريك، من بعد واستخدام الكلمة المباشرة وغير المباشرة. ومن المعروف أن هذه هي

وأما بالنسبة للقول بأن عدم وجود ديمقراطية هو السبب الكامن وراء التطرف، فإنه أمر غير واقعي وغير تاريخي، لأن السلطة في مصر عبر التاريخ سلطة مركزية حتى في المرحلة المعروفة خطأ بالمرحلة الليبرالية (١٩٧٢ - ١٩٥٢).

وأما إرجاع التطرف إلى أسلوب التربية في الأسرة وإلى أسلوب التعليم الذي لا يشجع على حرية الرأي، ومن ثم على اللجوء إلى المعارضة السرية.. فامر مزود عليه لأن التعليم في مصر مذ كان يقوم على الضرب بالعلقة، والتربية في الأسرة تقوم على الطاعة العمياء.. ولو كان ذلك صحيحا لأصبح كل المصريين متطرفين.

وأما القول بأن التطرف ومن ثم الإرهاب يعود إلى عدم فهم صحيح الدين، وأن الشيطان لعب بعقول الشباب وأن علاج هذا يكون بقوافل التوعية الدينية الصحيحة وزيادة المساحة الدينية في وسائل الإعلام.. فإنه أمر غير مجد وغير سليم القصد.. لأن فهم صحيح الدين ليس حكرا على أحد، وإن أمور التفسير تحتمل وجهات نظر متعددة وإنه لا أحد يستطيع أن يفرض على أحد ما يتعلق بالإيمان والعاطفة.

والحقيقة أن الخروج من المأزق الاقتصادي، وإحداث التوازن بين المصالح العام والمصالح الخاص في إطار نظام رأسمالي حقيقي، وإيس في إطار حكم مجموعة أصحاب أموال ووكلاء تجاريين، من شأنه إعادة استقطاب عناصر التطرف لصالح المؤسسة الشرعية الحاكمة. وفي هذه الحالة سوف لا يكون للعوامل الأخرى قيمة، لأنها عوامل ثانوية وإيست أساسية.. وعند ذلك سوف لا يقدر حملة الريموت كنترول على استخدامه.

اليات الحركات المعادية للسلطة دائما وأبدا، إذ تعتمد قيادات الحركة السياسية على العناصر المهمشة أو التي ليس لها مصالح تخشى عليها. ففي انتفاضات ١٩٣٥، و ١٩٤٦، ١٩٥٤، ١٩٦٨، ١٩٨٦ كان السستاتيون في المظاهرات واجهة لقوى سياسية لها مشروع في الحكم.

على أن هناك من لا يرى في العامل الاقتصادي سببا للتطرف والإرهاب أو لا يمثل وزنا كبيرا، ويفضلون عليه أسبابا أخرى مثل القول بوجود قوى خارجية معادية لمصر لا تريد لها النهوض، أو القول بأن عدم وجود الديمقراطية يولد الإرهاب، أو أن أسلوب التربية في الأسرة، وأسلوب التعليم في المدرسة أو الجامعة يقدم على القهر والتسلط فينبغ الإنسان إلى رد الفعل المضاد، أو أن هؤلاء المتطرفين لا يفهمون صحيح الدين ويتلاعبون بالآيات القرآنية الكريمة..

وهذه الأسباب في تقديرى لا تمثل نقلا ملحوظا، بل إن اللتل بها يعتبر مجرد هروب من السبب الحقيقي أو عدم الرغبة في الاعتراف به، ألا وهو المأزق الاقتصادي، لأن الاعتراف به من شأنه أن يقود إلى النيل من التوجهات الاقتصادية الجديدة.

فما هو وجه الحقيقة في هذه الأسباب الأخرى للظاهرة؟ بالنسبة لأعداء مصر، فهو أمر غير جديد، لأن أعداء مصر في الستينيات بسبب سياسات عبدالناصر لم يكونوا أقل من أعداء مصر السبعينيات وما بعدها، إن لم يكونوا أكثر. والاختلاف الوحيد بين الفترتين أن أعداء مصر في الستينيات لم يجدوا للتربة المناسبة لاستقطاب عناصر لحركة معادية من العاملين للحيطين بسبب دور الدولة الاقتصادي.

تناول هنا الإرهاب الفكرى كما عرفته الباطنية والتنظيمات الأصولية الحديثة فى مصر. وسبب إضيقار الباطنية أو «الزنازية» هو أنها كانت أكثر فرق الشيعة غلوا ولجوا للعنف المنظم المستمر. وكانت دعوتهم قد انتشرت فى فارس فى الحقبة من ٤٨٢ - ٦٥٥ هـ فى رقعة أرض تقع جنوبى بحر قزوين، وتمتد لتشمل الملقان فى الجنوب الشرقى حتى قزوين جنوبا ثم تمتد غربا بهرام آباد وروزيار على الحدود المتاخمة لشرقى أذربيجان، وفى الشام انتشرت إلى عهد الظاهر بيبرس فى قلاع الكهف والقدموس ومصيف وقلعة الخوابى والزمان.

وأما المقصود بالتنظيمات الأصولية الحديثة، فهو جماعات الإرهاب السياسية فى السبعينيات وتشمل أربعة تنظيمات هى جماعة شباب محمد المعروفة بجامعة الفتن العسكرية عام ١٩٧٤ والجماعة الإسلامية المعروفة باسم التكفير والهجرة عام ١٩٧٥، ثم تنظيم الجهاد عام ١٩٧٩ ثم الجماعة الإسلامية التى رأسها عمر عبدالرحمن وكانت تضم للفرج عنهم فى قضية الجهاد.

ويتلخص مضمونها فى السؤال الذى طرحه أبو العباس الأرجافى مبعوث السلطان محمد بن ملكشاه السلاجقى وهو يناظر الباطنية فى أحد القلاع: «فى الأرض إسماعيليون كثيرون ولا يقتلون المسلمين وفى مذبيكم جموعا لا تقتل كالأذى تفعلون فما السر ولماذا العنف؟».

السؤال لماذا العنف؟

ونحاول هنا أن نجيب على السؤال الذى مازال مطروحا، وما زال العنف المنظم مستمرا، وما زالت محاولات الإجابة قائمة.

الإرهاب الفكرى بين تنظيمات الباطنية وتنظيمات الأصولية الحديثة

١٩٣٧ الذي عدل في قانون رقم ٩٧ لسنة ٩٢ بأنه كل استخدام للعنف أو التهديد سواء كان موجهاً لفرد أو جماعة بهدف الإغلال بالنظام وتهديد سلامة المجتمع، وقد استعملت في هذا البحث التعريف الذي وضعه د/ جلال عز الدين بعد دراسته لتشريعات الإرهاب في الدول المختلفة وهو «أن الإرهاب استراتيجية عنف منظم ومتصل بهدف تحقيق أهداف سياسية».

ثانياً الدعوة وتنظيماتها :

لكل دعوة فكر تقدمه ونظرية يتولى صياغتها داعية له قدرة على توصيل أفكاره الى مستجيبين، لذلك كان المنصر الأول هو الداعية، وبدونه لا يوجد فكر ولا استجابة للدعوة.

وبالنسبة للزارية كان الحسن بن الصباح هو الداعية وهو الذي وضع أساس نظرية الزارية في كتابه «سرد كفت سيدنا» وهذا الكتاب قامت الدعوة لمحاربة التنظيمات الإسماعيلية التي خالفت.

وفي المقال نجد أن سيد قطب في كتابه «معالم على الطريق» يضع النظرية التي على أساسها تقوم التنظيمات التي تستخدم العنف. وهناك ملامح عامة مشتركة بين الدعاة من وأضحى للنظرية قديماً وحديثاً، ومن هذه الملامح :-

١ - أغلبهم على قدر كبير من الثقافة والعلم بالأمور الدينية. وفي ذلك يقول ابن الأثير وهو سني معادٍ للباطنية. إن الحسن الصباح كان عالماً. والأمر نفسه كرره المؤرخ الفارسي البنايكي فقد درس الحسن الصباح فقه الإسماعيلية وانتقل لمصر ثم أعلن مذهبه

والإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة. وسوف نرى أنه أشبه بالميكروب الذي يمكن متتهزاً فرصة ضعف في الجسد ليهاجمه. والإرهاب ينتهز فرصة خلل سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي ليعاود الظهور من مكمنه. وهو يتخذ من الدين ساقراً في العالم الإسلامي والعربي لأن العقيدة الدينية أساس في تكوين شخصية الفرد في هذا العالم.

والذي يقرأ ما كتبه المؤرخان اللذان كتبنا تاريخ الزارية في القرن السابع الهجري، وهما رشيد الدين الهمداني في كتابه (جامع التواريخ) وعطا ملك جويني في كتابه (جهان كشاي) حول تنظيمات الزارية وأهدافهم وأيدلوجيتهم، لن يجد فيما يقرأه لاختلافاً كبيراً عما ورد في تقرير مجلس الشورى الصادر عام ١٩٩٢ بعنوان «مواجهة الإرهاب» حول: جماعات الإرهاب السياسي.

أولاً - تعريف الإرهاب :

لا يوجد تعريف محدد متفق عليه أو يجمع عليه الباحثون، ويقول أنطوي بيير Andrew Pierre في مقال «سياسات الإرهاب الدولي» (Orbis 19 Winter 1976) أن مصطلح الإرهاب ظهر في العصر الحديث مع عصر الإرهاب في الثورة الفرنسية. وأنه يعني بصفة عامة التهديد بالعنف واستغلال عامل الخوف لجذب انتباه الرأي العام أو كسبه أو تمريره أو الضغط عليه، وذكر د/ جلال عز الدين في كتابه «الإرهاب والعنف السياسي» أنه لا يوجد تعريف واضح لمعنى الإرهاب، بينما اعتبره البعض بعبارة عن العزيم للتفليدية. وقد عرف المشرع المصري الإرهاب في قانون ٥٨ لسنة

بإمامة نزار. وكذلك كان سيد قطب على قدر كبير من العلم، فقد درس في دار العلوم واشغفل بالتعليم وكانت له العديد من الدراسات الأدبية والمؤلفات النينية.

وصالح سرية مؤسس تنظيم الفنية العسكرية حاصل على دكتوراه في التربية، وكان عضواً في الحزب الإسلامي الذي أسسه القبهائى. وشكرى مصطفى مؤسس جماعة التكفير والهجرة ألقاهم خطاً في الناحية الفكرية، فهو حاصل على بكالوريوس زراعة ونخل في تنظيمات الإخوان، وعبد السلام فرج في تنظيم الجهاد حاصل على بكالوريوس هندسة والشيخ عمر عبد الرحمن مفتى الجهاد ثم منظم الجماعة الإسلامية استاذ جامعى بكلية أصول الدين.

ب - كل داعية وضع كتاباً شرح فيه فكره ونظريته، فالحسن بن الصباح، كان كتابه (مسرد كفت سيدنا) هو الدستور الذى سار عليه الزارية وأوضع نظريتهم في الإمامة، وسيد قطب وضع كتابه (معالم في الطريق) وهو الكتاب الذى نادى بالحاكمية والتكفير وأخذ أفكاره من ثلوه، فصالح سرية تأثر به في كتابه (رسالة الإيمان) ونجد أن تصورات سيد قطب تبدو أشمل وأعم من تصورات صالح سرية، لأنها تتجه إلى الأسس العامة وتشمل رؤى متكاملة في الثقافة والقانون والتقاليد والأعراف، ويميل صالح سرية، إلى التفصيلات اليومية ويكتفى بمظاهر الأخلاق.

أما شكرى مصطفى فوضع كتاباً أسمه (ال خليفة) ورغم تأثره بسيد قطب فهو يختلف في مواقفه تجاه المجتمع، وعبد السلام فرج وضع كتابه (الفريضة الغائبة) اعتماداً على بعض فتاوى ابن تيمية. وعمر

عبد الرحمن وضع كتابه «الدعوة الحق» تشترك هذه المؤلفات جميعاً في أنها تملأ تأويلات وتفسيرات آيات القرآن الكريم وفقاً لخطر الشخص الفكرى والبنى.

ج - نجد أغلبهم من طبقات وسطى أو أعلى قليلاً.

د - نجد انهم في البداية كانوا في تنظيمات دينية، ثم انتقلوا عنها وكونوا تنظيمات خاصة بهم يقترب أحبابا ويختلف أحبابا أخرى، فالحسن بن الصباح كان شيعياً اثنا عشرياً ثم أصبح إسماعيلياً ثم وضع نظريته الخاصة بأحقية نزار. وسيد قطب كان منضمّاً إلى تنظيم الإخوان للسلمين ثم وضع كتابه (معالم في الطريق) وقد هاجمه مرشد الإخوان حسن الهضبي في كتابه «دعاة لا قضاة...» وعن فكر سيد قطب استمد تنظيم (شباب محمد) أفكاره وكذلك بعض أعضاء التكفير والهجرة كانوا أساساً في تنظيم صالح سرية ومكلاً.

هـ - قدرة الداعية على التأثير على أتباعه، فمن الواضح أن شخصية الداعية وتأثيره المباشر عامل هام على أتباعه وعلى المستجيبين له، بحيث تصبح طاعة عمياء، فكان شيخ الجيل يصدر أوامره لأتباعه بالمرت فينفذونها كما ذكر ذلك الرحالة الإيطالي ماركو بولو، وقد ورد في محاضر التحقيقات الخاصة بشكرى مصطفى وعلى لسان أتباعه أنهم اعتقدوا فكره نتيجة لتأثرهم بشخصيته ومظهره، ونجد الأمر نفسه بالنسبة لصالح سرية الذى أقتنع عدداً كبيراً من الطلاب بالانضمام، إليه أما الشيخ عمر عبد الرحمن فقد كان لخطبه تأثير مباشر على الذين انضموا لدعوته.

وقد ذكر مؤرخ تلك الفترة أن أغلب المستجيبين لطائفة الإسماعيلية من الحرفيين وصغار التجار وسكان

المناطق الريفية المجاورة للقلاعهم، وذكر ماركو يولو أن أعمارهم تتراوح بين الثمانية عشرة إلى الخامسة والعشرين ووصلهم ابن الأثير بأنهم أحدث حلب.

ولو نظرنا إلى الإحصائيات والتقارير الحديثة التي قام بها الدكتور/ سعد الدين إبراهيم وما أورده جيلوز كميل في كتابه (الفرعون والنبي) إلى تقرير مجلس الشورى، نجد أن أغلب من انخرط في سلك التنظيمات تراوحت أعمارهم بين عشرين وخمسة وعشرين عاماً. فنسبة ٦٠٪ منهم هي المسجد طلبة و ٨١.٥٪ من تنظيم الفنية العسكرية طلبة، وبالنسبة لتنظيم الجهاد ٤٣٪ من أعضائه هي القاهرة طلبة و ٤٠.٨٧٪ حرفيين وتجار من ساكني المناطق العشوائية. ولقد قسم النزارية الفئة المستجيبه إلى ثلاثة أنواع :

١ - اللاسلكون : وهم الذين يأخذون المهد على الناس دون أن يكون لهم الحق في نشر الدعوة.

٢ - للمستجيبون : وهم المبتدئون ولا يعرفون كثيراً عن المذهب.

٣ - الفداوية : وهم أخطر هذه الفئات.

ويعود خطر الفداوية إلى أنهم هم الذي يُستخدمون في قتل الأعداء غداً ويضجون بأنفسهم فداء لرئيسهم، وكان يُشترط في الفداوية شروط معينة، ويتم اختيارهم على أسس معينة منها :

الجرأة والشجاعة - الطاعة العمياء - التفنن في أساليب التنكر والتخفي - إجادة اللغات - تدريبهم عسكرياً، وذلك لكي يحققوا المهام الموكولة لهم في القتل بالخناجر المسمومة، ولقد حققوا ما كلفوا به، فمثلاً

تخفوا في زى الصوفييه وقتلوا الوزير نظام الملك وابنه فخر الملك وارتدوا مسموح الرهبان وقتلوا كونراد ملك بيت المقدس، وتخفوا في زى الجنود وقتلوا عدداً من أسراء بركياروق، وكانوا يدرسون أحوال وميول الضحية إلى أن تحين الفرصة في سرية وكتمان، فمثلاً قتلوا الأمير بلكا بك في دار السلطان مسجود في أصفهان سنة ٥٣٢ هـ / ١١٠٠م وذلك حين غفل عن لبس الدرع يوماً واحداً.

وبالنسبة للتنظيمات الإرهابية الحديثة نجد ما تكاد تتطابق مع تنظيم النزارية السابق، وهو ما ورد في تقرير مجلس الشورى المشار إليه سابقاً، فجميع التنظيمات بدءاً من صالحات سرية إلى الجماعة الإسلامية تتطلب الطاعة العمياء، وتقوم بتدريب أعضائها تدريباً عسكرياً، فالجهاد كان يربب أعضائه في منطقة طرة والمعصرة.. وعند القبض عليهم وجد لديهم دليل الجندي الصابر عن وزارة التربية وغير المصرح بتداوله، كذلك فإنهم يعتمدون التخفي والكتمان والسرية للظفر بضحيتهم، فالذين قاموا باختطاف الشيخ الذهبي كانوا يرتدون ملابس الشرطة.

العناصر المستهدفة :

تنقسم أعمال العنف الوجه إلى قسمين : - هدف ضد أفراد وشخصيات محددة، وهدف ضد المجتمع.

أولاً : لو نظرنا إلى التصنيفات التي أوردها الجويني ورشيد الدين عن الشخصيات المستهدفة بالعنف من قبل تنظيم النزارية، نجد أنهم يقسمونها إلى أربعة أقسام وهي الأقسام نفسها التي وردت في تقرير مجلس الشورى، وهذه التصنيفات هي:

١ - الحكام والأمراء والقادة العسكريون الذين كانوا اظهروا صيد للزنازية، فقتلوا ثلاثة خلفاء: (الأمير الفاطمي والمسترشد والرائد العباسيين) وحاولوا اغتيال السلطان بركياروق والسلطان الناصر صلاح الدين.

٢ - الوزراء، فقد اعتبروهم مسئولين عن تهميش الحكام ضدكم وتمويل حريهم، فقتلوا الوزير نظام الملك وابنه خضر الملك وحاولوا اغتيال ابنه الأخير أحمد واغتالوا الوزير الأعز الداهستانى وزير بركياروق الذى أراد محاربتهم.

٣ - القضاة والفقهاء والوعاظ ممن كان فى إمكانهم أن يوجهوا مشاعر الجماهير ضدكم بخطبهم ومناظراتهم، ويهملهم الآن رجال الإعلام.

٤ - المرتدون : الذين اعتنقوا الدعوة ثم ارتدوا عنها، كمؤذن مينة وسارة الذى بدأوا به حركات الاغتيال وهى نفس التقسيمات الحديثة. فقد قاموا باغتيال السادات عام ١٩٨١م واغتيال وقعت المحجوب عام ١٩٩١م، أما الوزراء فقد حاولوا اغتيال حسن أبوباشا والنبوى إسماعيل وحسن اللفى وصفوت الشريف. وكذلك بالنسبة للشخصيات الدينية كاغتيال الشيخ الذهبى وزير الأوقاف الأسبق والكاتب فرج فودة ومحاولات اغتيال نجيب محفوظ أما الفئة الرابعة فتتمثل فى اغتياالات شكري مصطفى للهلاوى وابى دلال الذين انشقوا عنه.

والعنف الموجه ضد المجتمع لا يكون الفرد فيه هدفا فى حد ذاته، وإنما يكون الهدف خلق جو من الذعر لإخراج النظام الحاكم ونشر الدعوة بين أكبر عدد من الناس. فقد قام الزنازية بمهاجمة الأهل والأقارب

التجارية واجبروهم على دفع الإتاوات مما أدى إلى اضطراب الحياة الاقتصادية وخاصة فى مدن الشام كحلب وحماة. والأمير نفسه نراه فى العصر الحديث متمثلا فى الاتجاه الذى بدأ فى عام ١٩٩٢ فى ضرب السياحة، كذلك محاولة فرض سلوكيات اجتماعية فى بعض المناطق التى خضعت لهم فى إمبابة وعين شمس.

وسائل التجنيد :

كان للإسماعيلية طريقهم فى تجنيد الأفراد وضمهم إلى معتقداتهم وهى كالتالى : -

أ - التخفيس : ويقصد به إدراك نفسية الشخص ومدى استعداداته للاستجابة.

ب - التأسيس : وهو زرع الطمأنينة فى نفوس المستجيبين.

ج - التشكيك : فى عقائد المستجيب مما يزعزع الأحداث التى آمن بها ويهدد أخطر المراحل.

د - التعليل : وهو ترك المستجيب بعد تأثره متارحما بين عقيدته والمذهب.

و - التقليل : هو ألا يلبس الداعى إلى إعطاء الأسرار دفعة واحدة، ثم التلبس وأخيرا الخلع والسلخ.

هـ - الربط : وهو أن يربط لسانه بعهود مؤكدة بالأيوب بما يذكر له.

وغالبا ما كانت تتم الدعوة فى المساجد عن طريق تكوين جماعات صغيرة تعتمد على مقدرة الداعى الخطابية ويتأثر شخصية الداعى وتطاوله بالزهد كما فعل الحسن بن الصباح حيث ألقى أمل قلعة الوت

فانضموا إليه واستقوى عليه. وإذا نظرنا إلى التنظيمات الحديثة وأخذنا مثال تنظيم الفنية العسكرية، نجد أن صالِح سرية كان يرسل دعائه ليتعرفوا على الطلبة في مساجد محطة الرمل، ثم بعد ذلك يمرضون عليهم أفكار صالِح سرية ويوعونهم لإقامة مجتمع إسلامي سليم، ثم يرسلونهم إليه فيقسمون على المباينة والإخلاص والطاعة العمياء. وكانوا ينقسمون إلى مجموعات يرأس كل منها أمير، ونجد الأمر نفسه يتكرر في تنظيمات شكري مصطفى.

بالنسبة للأيدلوجية التي اتبعتها النزارية وجماعات الإرهاب الحديثة نجد أنها تتمثل في : -

أولاً: أنها تعتبر عقيدة سياسية ذات جوهر ديني - أنها تعبر عن مفهوم خاطئ في ممارسة السلطة - إنها دعوة حركية تسعى إلى تحقيق أهداف معينة أعلنت عنها محوراً لنشاط منبثق عن اللذعن.

ثانياً: أنها دعوة تشهيرية وتمريضية ضد النظام القائم - أنها دعوة جماهيرية لأنها تضابط المجتمع والجهامير وتسمى إلى تحقيق أهدافها عن طريق الوحدة والحركة.

إذاً نظرنا إلى العنصر الأول فإن النزارية اعتبروا أنفسهم أمة مميزة ترى نفسها على حق وتعتبر نفسها صاحبة رسالة، كما تعتبر العالم من حولها دار حرب وكفر يجب قتال أهله إلى أن يقبلوا هذه الرسالة والدعوة. وهم يسعون لإقامة مجتمعات نزارية منفصلة، ولقد أقام الحسن بن الصباح دارين، دار إقامة ودار هجرة فأعتبرت بعض الفلاح دار إقامة وأعتبرت فلاح أخرى دار هجرة في حالة مهاجمة الأولى على يد السلاجقة.

ورغم تكفير الحسن بن الصباح وخلفائه للمجتمع فقد اختلف موقفه تجاه أتباعه، فالحسن الصباح يؤمن بالمجتمع غير النزارى إيمان العموم بعده الكثير، ويحسب لخطئه وتدابيره ويثن عليه حرباً شعواء بغية قهره والظفر به والإطاحة بنظامه ومؤسساته لإقامة البرنامج الإسماعيلي الكامل، أما الحسن الثاني فنراه يخالف هذا ويحسب اعترافه بهذا المجتمع، فإذا انتقلنا لجماعات التكفير الحديثة نجد أن أغلبها يخرج من عباءة كتاب سيد قطب (معالم في الطريق) ولقد أكد سيد قطب على مذهب الحاكمية وجاهلية المجتمع وتكفيره واتخاذ الحركة كوسيلة لفرض المجتمع الإسلامي، وصالِح سرية الذي تأثر بكتاب "معالم في الطريق" لم يقر بأن المجتمع كله جاهل، إنما الحاكم الظالم، ويكرز على مظاهر الفساد الخلقي. فنظرة سيد قطب تمد أشمل وأعم، إذ يرى أن الكفر يقوم على فصل العقيدة عن العبادة، واعتبر الذي يقبل الواقع ويدهمه كافراً. أما جماعة التكفير والهجرة فهي ترى تكفير المجتمع ومقاطعته بالهجرة وإقامة مجتمع مصغر لا يحتاج فيه إلى الكتان، وتعتبر هذه الهجرة مرحلة الاستضعاف بالمقارنة بالمجتمع الجاهلي، حتى تأتي مرحلة التمكن التي تمكنهم من تكفير المجتمع وهزمته، وترفض التعامل مع المجتمع وأجهزة الدولة، بما في ذلك مساجدها.

أما جماعة الجهاد فقد اعتمدت على فكر ابن تيمية وكتابهم (الفريضة الغائبة) استخدم الحديث مصدراً لدعم أفكارهم، فالحكام في نظهم يحكمون بما يخالف المبادئ التي جاء بها القرآن الكريم، ومن هنا إعلان الحرب للمقدسة على هذا النظام الذي لا يحكم وفقاً للشريعة. فالتنظيمات جميعها اتفقت على التكفير، ولكن

ثانياً : العوامل الاقتصادية والاجتماعية

يتمثل في سوء احوال طبقة المزارعين والحرثيين وما عانوه من ثقل وطأة الضرائب وعدم استقرار الأمن والفروق الطبقيّة الواضحة بين السلاجقة الحاكمين وأتباعهم، ولذلك وجدت الدعوة النزارية في البداية استجابة من هؤلاء العناصر، فقد انضم إليهم أهالي المناطق المجاورة لقتالهم في حريهم ضد السلاجقة، بل إن بعض المؤرخين المحدثين كإيفانوف اعتبرها ثورة اشتراكية لتحقيق العدالة الاجتماعية.

فإذا نظرنا لعوامل ظهور جماعات الإرهاب السياسي نجد أنها تتمثل في موقف الحكومة وتعاملها مع تلك الجماعات، فإذا كان النظام الناصري قد اتخذ موقفاً من الإضراب في عامي (١٩٥٤ - ١٩٦٥) فقد نبئت جنود الإرهاب في تلك المعتقدات، ثم وجدت لها متنفساً في موقف نظام الرئيس السادات الذي شجع التيار الإسلامي في مواجهة التيار الشيوعي الناصري وسهّد لهم في الجامعات بدخولهم الاتحادات وسيطرتهم على الجامعة، ولم يتجهن للنظام مدعى الفطر الذي مثله سيطرة العناصر المتخلفة، ولم يكن له رؤيا واقعية أو مستقبلية. ولقد مهد لهذا الوضع هزيمة ١٩٦٧م حيث تلقى النظام الناصري ضربة قوية أدت إلى آثار وخيمة على تنمية الشباب وفكرهم، فجهلهم يفتنون كثيراً من الأفكار التي بثها عبيد الناصر خلال الفترة السابقة ويشعرون بالضياع، وأصبحوا تربة صالحة، بالإضافة إلى التناقضات الاقتصادية الحادة وخاصة بعد سياسة الانفتاح الاقتصادي، ووجود فئتين طبقيتين وظهور الأحياء العشوائية التي ينقصها كثير من الخدمات.

اختلفت: هل تكفير المجتمع أم الحاكم أم كليهما، وهل تبدأ بمرحلة الجهاد أم تنتظر مرحلة التمكين، وهي نفس النظريات التي طبقها النزارية.

العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المساعدة على ظهور الإرهاب :

أولاً : العوامل السياسية

نجد أن فرقة النزارية تستغل الصراع السياسي على الحكم في دولة السلاجقة للحصول على مكاسب وإظهار النظام بظهور الضعف، وهناك عنصر هام ألا وهو استعانة السلاجقة بالنزارية لضرب أعدائهم كما فعل بركياروق، وأدى هذا إلى تمكينهم من التغلغل في الجيش وفي بعض إدارات الدولة، وأصبحت لهم عيون على الحكم، الأمر نفسه فعله رضوان حاكم حلب، فاستعان بهم ضد سلاجقة إيران وأعدائه من المسلمين والمسيحيين، وكما ذكر المؤرخون فقد استفاد الباطنية من رضوان استفادة كبرى وتغلغلا في حلب سواء على المستوى السياسي أو الشعبي وحين شعر الحكام بخطرهم أصبح من الصعب التخلص منهم لزيادة نفوذهم، بالإضافة إلى أن إيقاف العمل بنظام البريد خلال تلك الفترة أدى بالنزارية إلى التمكين لأنفسهم لعدم فهم تقدير أجهزة الحكم لخطرهم، بالإضافة إلى الحروب الصليبية وهزيمة المسلمين، أما جيوش الصليبيين وأسطورة الصليبي الذي لا يهتر ويخول الصليبيين في المعترك السياسي، فقد أوجد نوعاً من عدم الاستقرار.

المواجهة :

أما عن مواجهة الظاهرة فهي على مستويين المستوى السياسي والمستوى الشعبي، فنظام الملك وزيد السلطان ملكشاه السلجوقي يرى مواجهتهم بإقامة المدارس في كل مركز من مراكزهم وإيجاد الدائمة المتمكن العالم بأمر الدين الصميص والرد عليهم بما يفند فكرهم، بالإضافة إلى محاولة حل التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، وهي الآراء نفسها المطروحة حديثاً لمواجهة الإرهاب، ولكن الأهم فعلاً هو على المستوى الشعبي، فيجب أن يأتي الرضا من المجتمع نفسه ومن أفراد الشعب، فالقرارات لا تكفي ولا تأتي بنتيجة فعالة إذا لم تكن تنبع من إرادة الشعب.

في البداية تعاطف الأماي مع النزارية، ولكن حين بدأ العنف بدأوا في مواجهتهم قبل أن تواجههم الدولة،

بل عزلوا بعض الحكام المواليين لهم، فقام بعض الأماي في حلب بالهجوم على النزارية بعد أن هاجم النزارية تاجر معارض لهم، وأماي نيسابور طردوا أميرهم الذي مال إليهم، وإننا نجد الأمر نفسه، بالنسبة للتنظيمات الصنيعة، فنجد في البداية تعاطفاً معهم يزداد كلما اتخذت الحكومة إجراء ما، بل اعتُبر البعض بعد الإفراج عنهم في أحياء مثل إمبابة أبطالا، ولكن الاتجاه بدأ يتغير بعد لجوئهم إلى العنف وضربهم السياحة، فالحل هو تفهم الشعب لطبيعة الإرهاب وأهدافه، وأنه دعوة سياسية اتخذت الدين ستاراً لها.

وذلك نرى أن الإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة تختفي لتظهر، فافكارها وأهدافها وتنظيماتها مشروطة بالترية الصالحة وبالوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يتيح لها الفرصة للحرك والنشاط.



ثابت عيد

ليس من قبيل الصدفة أن يكون أبو حنيفة (تولى سنة ١٥٠ هـ) واتباعه هم مؤسسو باب الحيل في الفقه الإسلامي، وأصحاب الباع الطويل في هذا الفن، فالحيلة، سواء أكانت فقهية أو غير فقهية، تحتاج إلى بديهة سريعة، وذكاء متولد، وعقل نشيط، وكل هذا توفر لأبي حنيفة وأصحابه، وطالب الحيلة يعوزه، فضلاً عن ذلك، شيء من خفة الروح، والبعد عن التزمّت، والعقليات المتفتحة، وكل هذا كان من صفات أبي حنيفة وأصحابه. والحيلة تحتاج إلى «الملق»، وجودة النظر، والقدرة على نفاة التصرف. وقد اتفق أبو حنيفة وأصحابه كل هذه الخلال. كان أبو حنيفة ذا شخصية فريدة، وعقلية قلّة، لا يملك للمرء إلا الإعجاب بها، وإجلالها، لم يكن متطرفاً في دينه، ولا مغالياً في مذهبه، فلم يمتنع تدينه من أن يأخذ نصيبه من الحياة الدنيا، والتمتع بما أحلّ الله من طيبات، فلم يحرّم، مثلاً الخناء، والاستماع إلى الموسيقى، كما يفعل اليوم أهل الجهل، والمتطرفون عندنا. وهبه الله سرعة بديهة عجيبة، وطرأاً نادراً من التفكير العقلاني، وروح فكافة معتدلة.

حيل الفقهاء والقضاة

وفوق هذا وذاك فقد كان رجلاً عملياً، لا يميل إلى النظريات الخفصة التي لا يمكن تطبيقها في الحياة اليومية البسيطة، وتتفرق نفسه من كل ما ليس له صلة بالمعاملات اليومية للإنسان، ولما كان ذلك كذلك، فقد كان طبيعياً أن ينظر أبو حنيفة من علم الكلام والفلسفة، بعد أن قطع شوطاً كبيراً في تحصيلهما، ويتجه إلى دراسة الفقه والشريعة. ومن النوازل المروية عن سرعة بديهته، ورواه بالقياس، ما روى عنه «أنه أمر حُجَّامه أن يلقط الشعر الأبيض من رأسه أو لحيته، قال: إن لقطها كثرت، قال: إذن لقط السود، حتى تكثر». ومن الخلف ما

رواه الجاحظ عن أبي حنيفة في «كتاب الحيوان» تلك الرواية التي تمل على مدى إعجاب الناس بأبي حنيفة، وتندرم بلقب نظره، وحده نكاته، يقول الجاحظ: «كان رجل في الجاهلية معه محجن (عسا في طرفها انحناء) يتناول به متاع الحاج سرقه، فإذا قيل له: سرت، قال: لم أسرق، إنما سرق محجني! فقال حماد: لو كان هذا اليوم حيا لكان من أصحاب أبي حنيفة!»، وليس هذا تعليقاً أريد به إلصاق اللبس، بوصفهم بأبي حنيفة، ولكنه كلام قيل على سبيل التندر على سرعة خاطر هذا الفقيه العظيم، وحسن تصرفه عند المازق أسس أبو حنيفة باب الحيل في ألفقه الإسلامي، وسار من بعده أصحابه على نفسه ولم يؤلف أبو حنيفة كتاباً خاصاً بالحيل الفقهية ولكن كتب الفقه الحنفية نقلت عنه ضمن ما نقلت، الكثير من الحيل العجيبة، والوارد الطريفة، وقد قام أبو عبد الله محمد بن الحسين الشيباني (توفي سنة ١٨٩هـ)، تلميذ أبي حنيفة النابغة الذي كان يجالسه وهو في الرابعة عشرة من عمره، بتأليف «كتاب المصارف في الحيل»، فوضع بذلك أول عمل فقهى في فنون الحيل، وقد اختلف النقاد في نسبة هذا الكتاب للشيباني، فذهب بعضهم إلى القول بأن هذا الكتاب هو من تأليف أبي حنيفة، برواية أبي يوسف، وتهذيب الشيباني، وكان سزكين ممن وقعوا في هذا الخطأ.

والواقع أن المستشرق يوسف شاخت، ناشر هذا الكتاب، قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذا الكتاب مسالم أن يكون من تأليف أبي حنيفة بل هو من تصنيف العلامة الشيباني، وبرهن على ذلك بصحح قاطعة ذكرها في المقدمة الألمانية لهذا الكتاب، وعلى

الرغم من أن شاخت نشر هذا الكتاب، وبرهن على صحة نسبته إلى الشيباني سنة ١٩٣٠، فقد وقع سزكين في هذا الخطأ، ونسب كتاب الشيباني لأبي حنيفة، ولو أنه كلف نفسه الإطلاع على مقدمة شاخت لهذا الكتاب، لما وقع في هذا الخطأ، وخاصة أنه نشر الجزء الخاص بالفقه من موسوعته «تاريخ التراث العربي» سنة ١٩٦٧. وفي القرن الثالث للهجرة ظهر فقيه حنفى آخر هو أبو بكر بن عمرو الشيباني الخصاف (توفي سنة ٢٧١هـ)، اهتم بالحيل وألف فيها كتاب «الحيل والمصارف» هذا بالنسبة إلى مواقف أبي حنيفة، وأصحابه، من الحيل، وما هو معروف حتى الآن من مؤلفاتهم المطبوعة في هذا الفن، أما أصحاب المذاهب الفقهية الأخرى، المالكية والشافعية والحنبلية، فقد حاربوا الحيل الفقهية وهى في مهبها، ودموها، وعلفوا في شرعية استخدامها، فقد ذكر شاخت أن الشافعى (توفي سنة ٢٠٤هـ) كان من أوائل المعارضين لاستعمال الحيل الفقهية، وخاصة بالطريقة التي يستخدمها أصحاب أبي حنيفة. وما هو ابن القيم الجوزية الحنبلى يشن في كتابه «أعلام الموقعين» هجوماً عنيفاً على الحيل واستخدامها وبعد ما يقرب من مائتى سنة على وفاة الشافعى، ألف أبو حاتم محمود بن الحسن القزوينى الشافعى (توفي سنة ٤٠٤هـ) أول كتاب شافعى في الحيل الفقهية، هو «كتاب الحيل في الفقه» فما كادى نفع أصحاب الشافعى إلى إتمام انفسهم في هذا الفن الذى نهى إمامهم، وحارب أتباعه الأولون؟ يشرح المستشرق يوسف شاخت خلفيات هذا التحول في الفكر الشافعى قاتلاً إن قيام أصحاب الشافعى بالتأليف في موضوع الحيل لم يظهر إلا

متأخراً، ومثل بذلك نهجاً جديداً في هذا المذهب والواقع أن هذا التحول في الفكر الشافعي قد جاء باعتباره رد فعل لشهرة الكتابات الحنفية في موضوع الحيل، فتراد أصحاب الشافعي منافسة الحنفية في هذا الفن

وبعد أن هذا الصراع بين الشافعية والحنفية بدأ أصحاب الشافعي يتجهون على معالجة موضوع الحيل، والخوض فيه. وبعد ذلك يقارن تماخت بين حيل الحنفية كما جاءت في كتاب الخصائص، وحيل الشافعية، كما وردت في كتاب القزويني، فيشير إلى أن الحيل الحنفية عملية والحيل الشافعية ليست كذلك، وتهدف الحيل الحنفية إلى تسهيل اتباع الدين والشريعة للمؤمن بقدر الإمكان فهي تجمع بين الجانبين العملي والنظري من الدين، بين المثالية والواقعية أما حيل الشافعية، فهي عمل متأخر، فيه الكثير من التكلف، ويظهر من الجانب العملي ولا ينبغي أن يفرقتا في هذا المقام أن نذكر العلاقة بين مدارس الفقه الإسلامي، والمذاهب العقائدية، وهي علاقة منطقية من حيث أن أتباع المذهب المقاتلي يجهنون إلى ما يتفق مع فكرهم، ولا يتعارض مع عقيدتهم، من اتجاهات الفقه

يقول المصنف في كتابه «الفيث المسجود»: «إن الغالب في الحنفية معتزلة، والغالب في الشافعية اشاعرة، والغالب في المالكية قدرية، والغالب في الحنابلة حشوية» لقد جمعت بين المعتزلة والحنفية صفات كثيرة، وأراء متضاربة، منها تجليل العقل، والتوسع في القياس، والقول بالتحسين والتفويض العقليين، والتفصيل من الاعتماد على الأحاديث، بينما كثر الوضع فيها، فصعب التمييز بين الصحيح والموضوع منها، ونود الآن أن نستعرض بعض نماذج لحيل الفقهاء والقضاة، وعدداً من الروايات المنقولة عن أبي حنيفة.

أورد صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» حيلة طريفة للقاضي يونس، حيث يقول: «كان لبني إسرائيل سوق يجتمعون فيها كل سنة، يبيعون ويشترون، فدخل السوق رجل على حجرة (أثني الفرس) له، وخلفه مهر (ولد للفرس) فسرته رجل منه، ورياه على بقرة له فلما كان الموسم، عاد صاحب المهر إلى السوق، فنظر للمهر، فعرفه، وقال: هذا مهرى، ولد هذه البقرة فأتى الرجل السارق ذلك، وترافعا إلى يونس القاضي، والمهر يتبع البقرة، والناس يجمعون منه، فقصا عليه القصة، فقال لهما: تعاليا غدا، حتى أحكم بينكما، فإني اليوم حائض، فقال صاحب البقرة: والرجال تحيض؟ قال: نعم، مدينة تدك فيه بقرة مهرى، ليس عجيباً أن يحيض فيها الرجال الذكور، ورد المهر إلى صاحبه، فلشدّه ومخسه، وما نكّله ابن القيم من حيل أبي حنيفة في كتابه «أعلام الموقعين» أن «رجلاً أتاه بالليل، فقال: أدركني قبل الفجر، وإلا طلقت امرأتى، قال: وما ذاك؟ قال: إن امرأتى تركت الليلة كلامي، فقلت لها: إن طلع الفجر، ولم تكلمني، فانت طالق ثلاثاً، وقد توسلت إليها بكل أمر أن تكلمني، فلم تفعل، فقال أبو حنيفة: انهب فمر المؤذن أن يقرئ، فيؤذن قبل الفجر، فلما إذا سمعته أن تكلمك، وانهب إليها، فنادى: أن تكلمك قبل أن يؤذن، ففعل الرجل، بهجلاً يتأذنها، وأذن المؤذن، فقالت له: طلع الفجر، وتخلصت منك! فقال بل كلمتي قبل الفجر، وتخلصت من اليمين!»، وذكر الكوفي من مناقب الإمام أبي حنيفة العديد من الحيل الفخفية المنقولة عن أبي حنيفة. أورد بعضها أحمد أمين في الجزء الثاني من كتابه فوضى الإسلام من ذلك ما يحكي عن رجل حلف ليقرب امرأته نهاراً في رمضان، ويذهب لأبي حنيفة، باحثاً عنده من مخرج لهذا المأزق، فيفتيه أبو حنيفة أن يسافر بها، فيحل له أن يقربها نهاراً

فبينما هو كذلك، إذ أتى الثعلب مستترفاً على السجادة، والتفت فيها، فوثب عليه شريح فقبضه فلذلك يقال: شريح أحيل من الثعلب»

وهكذا في هذا السياق أن نشير إلى دفاع الإمام محمد أبي زهرة عن الحيل الحنفية، حيث يقول في كتابه «أبو حنيفة»: «إن الحيل عند أئمة المذهب الحنفي الأولين، لم يقصدوا بها إسقاط تكليف، ولا العمل على أن تكون الأعمال تنطبق عليها الأحكام الشرعية في ظاهرها، وفي معناها ونيتها تكون مناقضة لمقاصد الشريعة، وهامة للمصالح السامية، والحكمة من مشروعيتها»

بقي أن نذكر جهود المستشرق يوسف شاخت، ولنوه بإسهاماته العظيمة في إصدار أهم كتب الحيل الفقهية، بل وترجمته جزءاً من هذه الكتب إلى اللغة الألمانية، ففي سنة ١٩٢٢م^١ نال شاخت درجة الدكتوراه عن دراسته القيمة لكتاب «الحيل والمخارج» للمصنف

وقد أرفق شاخت بدراسته تلك النص الكامل لهذا الكتاب الذي كان قد طبع بمصر سنة ١٣٣٤هـ. والجدير في هذا الأمر أن شاخت قد نشر رسالته هذه منسوخة بغيره، دون أن يقوم بطباعتها، أو كتابتها على الآلة الكاتبة، ويعد ذلك بعام واحد أي في سنة ١٩٢٤م، قام شاخت بنشر كتاب «الحيل» للقزويني، وأرفقه بترجمة ألمانية للنص العربي، بمقدمة نقدية جيدة، وفي عام ١٩٣٠م^٢ أكمل شاخت جهوده هذه بنشر كتاب «المخارج في الحيل» للشيباني، وهو الكتاب المختلف على صحة نسبه إلى الشيباني حيث يرهن شاخت في تقديمه لهذا الكتاب على صحة نسبه إلى الشيباني، مؤكداً في ذلك براهين، وحججاً قاطعة

ومن الحيل اللطيفة التي جات في كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» عن أبي حنيفة، تلك الواقعة التي حدثت له مع أحد الأعراب في الصحراء، يقول أبو حنيفة: «أهتجت إلى ماء وأنا في البادية، فأتى إعرابي، ومعه قرية ماء، فلبى أن يبيعها إلا بخمسة دراهم فنفعت إليه خمسة دراهم، وقبضت القرية، وأتت له: يا أبا العرب ما رأيك في السوق؟ قال: رأي حسن، فأعطيته سوقاً مطبوخاً بزيت فجعل يكل، حتى امتلأ، ثم بعد ساعة عطش عطشاً شديداً، فطلب شرية من الماء، فقلت له: بخمسة دراهم، وكان الماء هنا بعيداً، فلما رأى أنه يثقل عطشاً، دفع لي بالخمسة دراهم، وأسقيته شرية من القرية، وبقي الباقي على من القرية بلا من».

وقد كانت معظم حيل الحنفية في باب الإيمان والطلاق، ومن ذلك تلك الحيلة الشهيرة التي حكها أحمد أمين عن المهدي في كتابه السالف الذكر، حيث يقول: (٠٠٠) ويحلف رجل وقد رأى امرأته على السلم، فيقول: أنت طالق ثلاثاً إن سمعت، وطالق ثلاثاً إن نزلت، فيفتيه أبو حنيفة أن تقف المرأة على السلم، ولا تصعد ولا تنزل، ويشتال جماعة يحملون السلم بالمرأة، فيضعونها على الأرض»

ومن الحيل الطريفة التي أوردها صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» تلك الحيلة التي حكها شريح القاضي، ليقفل ثعلباً، حيث يقول: «إن شريحاً خرج أيام الطاعون إلى النجف، وكان إذا خرج يصلي، يجيء ثعلب، فيلعب بسجادته، وربما يال عليها، فلا يقدر شريح أن يصلي، وبقي على ذلك مدة، فحال ذلك على شريح فنزح قميصه، فجعله على كتفه، وأسبل كميته، وجعل تلتصقه على القصبة، يشبهها به، كانه قائم يصلي، واختفى في موضع يمكنه منه صيد الثعلب

أحمد مرسى

عندما طلب الشاعر والمترجم W.S. Merwin إلى روبرتو خواروس أن يتذكر رطله في الحياة، قال في رسالة تحمل تاريخ ٢٦ أغسطس ١٩٨٦:

... اعترف لك أنني لم أكن كثيراً سبيريلى للذاتية مطلقاً. السبب واحد، وهو أنها لم تبه ذات أهمية كبيرة، والسبب الآخر أنها تدير لى كمانية، خليط من الصدفة والمصير، وهي يمكن أن تكون مختلفة تماماً بدون أن تكون أكثر قيمة بالنسبة لى شخص آخر، وهي يمكن أن تعتمد فقط في اتجاه حياتى الباطنة الخاصة، وكما تنعكس في قصائدى. إن الحياة لها أهمية عظيمة... بالنسبة لى كما نعيش، ولكنها أقل أهمية كما نستذكر وأقل أهمية أيضاً فى أوصافها. وهي بطبيعة الحال أكثر تعقيداً من ذلك، ولكنى لا أملك إلا أن أشرح بحساسية ما... تجاه سبيريلى الذاتية...

روبرتو خواروس

ROBERTO JUARROZ

ولدت فى بلدة صغيرة (١) ، يوم ٥ أكتوبر، ١٩٢٥. وقضيت هناك طفولة ممتعة، مع موجات من حزن الشعور بالوحدة والسر. كنت انصهر من أصول - سياسية، على كلا الجانبين، لكن والدى كانا أرجنتينيين كان والدى ناظر محصلة سكة حديد، وعشت حتى سن التاسعة أو العاشرة فى محيط قطارات المسافات الطويلة، التى كانت بالنسبة لى تفرج بروج السفر والمغامرة.

كان هناك عنصران مهمان أخران فى طفولتى: الطبيعة (الأرض وسهول الهامها الترامية، والريف المفتوح، والصمت الشامل، والأشجار القليلة، والطيور الكثيرة، والحجوانات، والمطر، والرياح، والمساوات التى

لا حدود لها / واليسر، الخ). والدين (الكنيسة الكاثوليكية، والصلوات وكتب للتقوى والورع، والحوار مع النفس والربوبان والدرسة الدينية، إلى آخره).

وكان لى أخ أكبر وأخت تكبرى، وعدة أولاد عمومة. وكانت هناك خلافات عائلية، وقد خبرت المرض والعاطلة وخيبات الأمل وعددا من الفتاخرات ورغبة ما فى ان اخلو إلى نفسي وفي المتع الخلوية. وعندما كنت فى العاشرة، نقل والدى، ليكون ناظر محطة لبادنة بضمواى بونس آيوس: اندروجى. لقد عاش بورخيس هناك حيناً من الوقت، وكتب بضمى من الاستفاضة عن شوارعها المظلة بالشجر، وحدائقها الزاخرة بالاسرار، وقصورها القديمة، وفلاحتها التى كانت تسكنها الأشباح. وقد أنهيت دراستى الابتدائية والثانوية فى اندروجى، وعشت مراهقة تتخللها صحوات ومهاجر صوفية تقريباً. ووافقت فى الحب بضمع مرأت، وعرفت أولى الحماسات الأدبية، وأولى الكشوف الشعرية وأولى مرطقاتى الشعرية، والكتابة كضمى أكثر من لفظة مقلدة، وإيالى القراءة، والوحدة العظيمة، لىالى الشعر والتأمل. وشعرت بكل ذلك باعتباره التتويج، قمة الحقيقة وقد سمعت مرة وإلى الأبد. عدة اجتماعات حاسمة، بداية الشكوك الكبرى، تمرق أحداث الهجر الأساسية. لقد مات أبى بين يدى، بسمطان المصدر، وتفتست الموت وابتعدت عن الكنيسة وروائصها، ولكنى شعرت بضمى. يقترب من الصوفية، التى تظهر وتظهر من جديد فى شعرى. وهى الآن دينى الوحيد، ولكنه من قبل ذلك الإحساس اللااعترافى الأولى والمتوحد الذى كان نولاً ليس يتحدث عنه عندما وصف الشعر بأنه دين الإنسانية الأصلية.

وهناك فى اندروجى بدأت أعرف الشدائد المالية أيضاً. وقد ألتجعت بعملى الأول فى سن السابعة عشرة أو الثامنة عشرة، كأمين مكتبة (وظيفتى منذ وقتئذ فصاعداً) فى الـ Colegio Nacional وعقدت بضمع صداقات وثيقة، وشعرت بتقدير أفضل لطيبة أمى، وأنوات الأسرة، ثم جاءت المناقشات الكبيرة، الفرافات الضرورية والعودة كل مرة أكثر عمقاً إلى الشعر، النبذ الكبير من أجل (الخطيئة الأولى وثروتها، ودراساتى الأولى بالجامعة، التى تخلّطت عنها وأولى نجاحاتى المحلية لنظام ثقافى وفكرى والخطوط العريضة لحياة لاجتماعية. - أدبية، وما إلى ذلك، هناك أحرقت جسورى وتبّنت إلى حد كبير هذه الوحدة الأساسية التى لم تتخلّ عنى أبداً يرغم جميع النشاطات والعلاقات والتغيرات التى جاءتني بها الحياة.

هناك أيضاً، برغم ما يبدو من تناقض، بدأت زواجى الأول، وأنجبت ابنة، عندما كنت فى الخامسة والعشرين أو نحو ذلك. ثم حدث انقصالى، وأولى أسفارى الطويلة - برا، إلى الجنوب، باتاجونيا ومساحاتها غير المسكونة العظيمة. وجرى كموظف بشركة بوليفر، وهى الوظيفة التى طردت منها لأسباب سياسية. وعرفت نيويورك، وعدة بلدان أمريكية لاتينية، والموانئ الجنوبية، وما إلى ذلك. وفيما بعد عدت إلى وظيفتى كأمين مكتبة، والتى احتفظت بها حوالى ٢٠ سنة. بدون حساب الحوادث والمنافى التى كانت إجبارية تقريباً وكنت أعمل فى ذلك الوقت ٤ ساعات فى اليوم، فى الصباح، وأخصص بقية الوقت للقراءة، للشعر، وكل ما تبقى.

وعندما كنت في الثلاثين قرّرت أن أدرس بجامعة بونس ايرس، ماكان يمدني بالكفاح ويمكن أن يكون مصدر رزقي، وهو ما يعرف باسم «علم الكتبات». وكان من الصعب أن أجعل نفسي أتعلم ذلك، ولكني تمكّنت من التخرج. وفي ذلك الوقت تعرّفت على لورا، واتصّلت معها، وقد أصبحت رفيقي الذي لا يمكن استبداله.

ثم فزت بمنحة ونهبت إلى باريس لمدة عام، واكتشفت أوروبا وسرعت في جمع حقيقتي إلى المصادر التي شاركتني لورا إياها عدة أشهر. وعندما عدت، في نهاية المنحة، عُيّنَت في أول منصب لي كاستاذ جامعي، حيث تنقّلت من مرحلة إلى أخرى في مهنة تدريس طويلة، من خلال تدريّرات لاهصر لها، وثورات غضب حقيقية، حتى حصلت على منصب استاذ كامل ورئيس الإدارة التي اعمل بها. كنت دائماً أزدري السياسات، واعتقد أنها - أيا كان لونها - خصم الشعر الأعظم. وقد قلت ذلك في كل مكان وفي عهد كل حكومة. ولذلك دفعت للشن: أقلت من وظيفتي بطريقة تمسّية ثلاث مرات، مرتين من الجامعة ومرة قبل ذلك. ومؤخراً وضعت نفسي في منافسة أخرى وقد أعطيت المنصب - ولا أعرف إلى متى سيبقى في هذا المنصب.

لقد قضيت عدة سنوات في منفي قسري من هذا البلد. وفي أواخر ١٩٧٧، عندما كنت في تيموري، مرتبت بازمة خطيرة، أزمة قلبية، جاءت بالإضافة إلى مشاكل صحية خطيرة أخرى عانيت منها بالفعل.

ومثل كثير آخرين، واجهت أشياء لانهائية لها. إنني أشعر ببراء الحياة الفريد، وكما قالت إحدى شخصيات برجمان التي لا تنسى، «أشعر كأن عمري عشر

سنوات». والبقية، ما الذي يهّم حقيقة، كما تعرف. إنني أحب الشعر أكثر من أي شيء آخر، بصفته إبداع البشرية للطلق. وأشعر أنني تلميذ يتعلّم أكثر من أي وقت مضى. أعرف أنني كتبت شيئاً مختلفاً نسبياً. إنني لست معنياً بالنجاح الأدبي أو بالثراء الواسع أو بالهزلة «الاجتماعية - الأدبية». أريد شيئاً صريحاً وواضحاً. وأحفظ بالإعجاب الكبير بحفنة من الشعراء (بورخيا، على سبيل المثال، ولكتوهو ويدويرو). وقد احتفظت دائماً بعدد من الأصقاء الوثيقيين وشؤون الإنسان تهمني على نحو عميق، وقد أذهلني هذا الاعتراف المتنامي في السنوات الأخيرة، والأصوات التي تصلني من اتجاهات شتى، لكن أشعر بإيمان عميق بشيء أستطيع أن أعبر عنه في قصائدي فقط. وأرد أن يمدد عمري بعض الشيء.

في رسالة كتبها خوليو كورتازار بعد نشر كتاب الشعر الرامسي الثاني، ونشرها خواروس بعد ذلك في المجلد التالي، يحدّد كورتازار مكانة خواروس بين معاصريه في أمريكا اللاتينية:

صديقي خواروس:

اعلرتني اتلفري كل ذلك الوقت لأرد عليك، لكنني عدت من باريس منذ وقت قصير، بعد قضاء عدة أشهر في العمل في أوبيا. لقد أردت أن أقول لك حين من الوقت أن مجلة (Poesia = Poesia) شعبة بالنسبة لي لأنها تتبع لي أن اسمع من بعيد جداً، أصوات الأرجنتين الشابة الجديدة. لكنني أكتب لك الآن لسبب أكثر أهمية آخر: لقد فرغت توا من قراءة «الشعر الرامسي الثاني»، وقد غمرني الشعور بالبعثرة بدون اتضاد تلك الخطوة

واحدة هي شيء غنيٌ غنيٌ هائلًا، وهي اختراع الكبتونة. فمذد زمن بعيد لم اقرأ قصائد هزنتي كما فعلت قصائلك، أقول ذلك في عجلة، وبدون إعادة القراءة، لأن المرء في النهاية يصيح أحرق وخجولاً من هذه الكلمات الثرة الباهرة. ولكني اعرف أنك سوف تصنّفني وأنا صديقان، ولك محبتي.

خوليو كورتازار

ويقول **ميسروين** إن شكل ونمط ونبرة شعر **خواروس** كانت، بالفعل، متسقة على نحو رائع، ومتميّزة ومخلصة منذ البداية. في أنساق عناوين مجموعاته الشعرية نفسها. وقد سُمّي أول تلك الكتب (في ١٩٥٨) «شعر رأسي» (Poesia Vertical) والثاني (في ١٩٦٢) «شعر رأسي ثانٍ» وهكذا حتى مجلده التاسع (٧).

والقصائد لا عناوين لها، ولكنها مجردة أرقام في مجموعات فريدة، كما لو كانت لحظات، أو نبضات، لتيار واحد. إن ما يعنيه **خواروس**، وما قد عناء منذ البداية بـ «الشعر الراسي» هو شيء يُستخلص من القصائد نفسها من الجذور والتطعّات الكامنة في أشكالها النهائية. هناك مفتاح بارز في القصيدة المكوّنة من ثلاثة سطور التي توجد في بداية المجلد الأول كنوع من التقديم لكل شيء سوف يتعاقب:

الذهاب إلى أعلى هو فقط

أقصر قليلاً أو أطول

قليلاً من الذهاب إلى أسفل.

إلى الوراء التي نتخذها بلا مناس عندما يجعلنا شاعر نتقدّم مقترعين بعض الشيء من حقيقة هذا العالم العظيمة، حقيقة العالم. وقصائلك تبدو لي أسمى وأعق (الراحدة عن طريق الأخرى، بطبيعة الحال) ما كتب باللغة الإسبانية في هذه السنوات. وكان يخالجنى الشعور طوال الوقت بأنك تملك القدرة على رؤية ما تسمى إليه بنفس الرؤية التي تخلو من أيّ شائبة (لفظية أو جملية أو تاريخية) التي ميّزت، في فجر عالمنا، شعراء ما قبل السقراطية، أولئك الذين يسميهم الأماذنة الأكاديميون بـ «الفلاسفة»: **بارمنديس**، و**طاليس**، و**أنكساغوراس**، و**هرقليطس**. عليك أن تتطلع فقط فيما حركك لتجعل كلّ مظهر مبتذل يتفكّث في حضور قدرة الكبتونة هذه التي تتحقّق عن طريق الشعر. لقد قرأت بصوت مرتفع القصائد التي أحسنت فهمها (القصائد الأخرى راوغني أو تتطلب بعض التفسير، وقد يكون ذلك هزاء لعدم التمكن من فهمها في الجولة الأولى) وإلى كلّ مرة كنت أشعر من جديد بشفقة غير عادية، الإحساس بأنك وقعت في الأسر، الإحساس بالتجلى. لقد أحببت دائماً الشعر الذي يتقدّم عن طريق عكس الإشارات، استخدام الغياب في **مالارميّة**، الجواهر - المضادة لدى **هاسيندون**. لزمات الصمت في موسيقى **ويبن**. لكك أستاذ، بدرجة لا يمكن أن تُصنّف، استأذ تلك الحكومات التي تتحوّل في أيّد أخرى إلى مجرد تلاعب باللفاظ. ولذلك فإنّ تلك «النظرة التي ترى والنظرة التي لا ترى» ما إن «تلقوى في شكل خيط

(١) كيريل كوريكو، محافظة بونس أيرس.

(٢) ١٩٨٨.

روبرتو خواروس Roberto Juarro

خمس عشرة قصيدة

I

للحياة حذر ضروري

مثل الظلّ للشجرة.

لكن هناك شيئاً مُفْطِئاً،

كما لو كان ينبغي أن تتلاشى الحياة وبقيتها

أو أن يلقي الظلّ بنفسه إلى الخلف وليس إلى الأمام.

العرى وُجد قبل الجسد.

وأحياناً يتذكّرهُ الجسد.

II

هناك آثار قدم لاتتطبق على قدمها .
هناك آثار قدم تتوقع قدمها ،
هناك آثار قدم تصنع قدمها .
هناك آثار قدم اقرب إلى القدم من القدم .

ما الذى تستطيع القدم أن تفعله
عندما تتبني هذه الأشياء لها ؟
لا شيء إلا
أن تستشير نحو الهواء .

III

الأخر الذى يحمل اسمي
شرع فى أن يجهلنى
إنه يستيقظ عندما أنام .
إنه ينسخ لقتناعى باني غائب ،
إنه يشغل مكاني كأن الآخر كان أنا .
إنه يحاكينى فى التقرينات التى لا أحبها .
إنه يشهد محامرى التى أسىء استخدامها .
يُعطّل مفعول الإشارات التى تجمع بيننا ،
ويدونى يزيد صبيغ الليل الأخرى .
محتلياً حذوه
الآن أشرع فى أن أجهل نفسى
ربما كانت الطريقة الوحيدة لتبدأ
معرفة أنفسنا .

IV

الاشكال تواد من يد مفتوحة.
لكن هناك شكلاً يولد من يد مغلقة.
من تركيز اليد الأكثر حميمية.
من اليد المغلقة التي ليست - وان - تصبح قبضة.
الإنسان يتجسم حولها
مثل هزيع الليل الأخير
مولداً الضوء الذي يتواكب مع الليل.
وبهذا الشكل
ربما يمكن أن يكون غزو الصفر ممكناً
إشعاع النقطة بدون بقية.
أسطورة الفراغ في الكلمة.

V

سرداب طويل يقترب من فمي
وهو يخفض صوتي،
هذا الخاتم الذي لاينهي الانفلاق أبداً.
لقد بحثت دون جدوى عن كلمة
لاستخدامها كأصبع للخاتم
الذي يزداد اقتراباً الآن.
إذا كان هذا السرداب طويلاً بما يكفي
لكان قد عاد من نهايته كل مرة.
لكان هو الإصبع، نفسه.
عندما يكون هناك إصبع فقط سوف ينطلق الخاتم

VI

الموت طريقة أخرى للنظر

قمر المراتى اكبر سنًا

ولم يعد يُحدث مدًا.

وقمر، طريقة أخرى للنظر.

قمر الحياة أصغر سنًا

وهو نفسه كان المد.

بين كلا القمرين،

قبل الموت وبعد الحياة

نحن عظمة نظر

واقنة وراء بحر لا يبدأ أبدًا.

VII

الحجرة حجر ملتور

حيث مناورة الطائر المفتوحة فى خطر،

لكنها أيضاً ذاكرة مفتوحة

حيث قبضة الطائر المطبقة

تسوخ مثل خطر غير متوقع.

لا بد من وجود مغزى

حيث رحلات التنامى تتوقف

والاشكال تتذكر.

VIII

لفتة غير ملتزمة، تعبير منتشر،

يمرّك شيئاً في موت الأشياء،

وسط الصيحات المقدسة،

دروائح الحب المنتهى،

الفساء بلا ظلال،

قواقع لا أحد.

إنها ليست حياة ملأى بتقویر

تتطّر وتخلّف بقُماً

إنها ليست اسماً منضياً

يحاول أن يتملّص من موضوعه

اللغة التي لا يستندھا شيء

ضلّت الطريق إلى الموت،

أكثر وحدة من الأشياء،

أكثر وحدة من الأسماء

عندما تُترك وحدها.

الكرياتُ تطفو من العينين

مثل الألوان من قفص الضوء

الذي لا يسمع الآن إلا للأبيض فقط.

إنها تذهب لتتقرّ خدود

أشياءٍ معينة تهيمُ خائنةً عبر العالم

وهي تعود من خلال للعينين مرة أخرى

إلى غابة رخاوتها وجوانب أخرى

لكن هناك إحدها، ذكرى أو وشم
يرفض أن يعود عبر العينين
ويظل يدور مثل خروج أخرس،
عين نفسها، منجرفة نحو لامكان
الذكرى التي محت الماضي.
الا يأتي الليل، أو ربما أى شيء أعمق
ويصنع جسداً آخر لها، غابة سرية أخرى
من علامات منمنمة

حيث ربما يكون سراب فقدانها، بلا زمان،
مكاناً جامداً في النهاية بين يدين محببتين.

فريد كل ليلة.

X

القلب في الرأس، بدون عنق.
تسافر عبر العالم في بئلة ذات صدق،
نكهة في أنواء مياه حية،
تسحق قمر الموتى ذا لون (السيبيا).
مشية في وقفة جامدة
بدون زهرة عباد الشمس بدون مقابر بين النجوم،
قدم جلد والأخرى سحابة،
العينان قلب كلمة شيء،
الكفان حيوانان

فى غابة ايديهما.
وبين الصغور، والكسجين والآلات،
قبضتك فوق جبل أن تكون وحيداً،
مستيقظاً حتى ولو أنك نائم،
تفسير كلمة «إنسان»
فى المكان الإنسانى
حيث كل شيء موضع شك.
وعندما أراك، نعم أتذكر.
لأيهم ماذا أو من؟ أتذكر.
الجلد ربح صلبة
تتواصل نحو الداخل ونحو الخارج
مع الجلد

XI

عائق رأسك
كما لو كنت تستطيع أن تحميها.
عائقها حتى تستطيع للفكرة
أن تعانق فكرة
عائقها حتى تشعر
بفكرة بجليه.

XII

كوب ماء
يجمع بعد ظهر آخر

داخل بعد الظهور.
خليط زمان منفصل
وفي لحظة يفتح باب الإدراك،
الباب الذي لا يحتاج إلى أن يُدفع
لينغلق.
وأشرب كوب للماء
هذا مرتين.

مخلوقات ما بعد الظهيرة
تضرم نيران خيالها
وتسند السماء
بأسلاك غشاء الضوء الغارب
مخلوقات ما بعد الظهيرة
تعرف أنه لا ينبغي أن تتحدث
لأن الحديث هو تناسل
من عصور اليوم الأخرى.
حتى ولو أن كلماتها ربما
قد تفلّذئ الليل.

الوجه التي تفلّصت منها
بقيت تحت وجهك
وفي بعض الأحيان تتنوّ

XII

XIV

كان جلدك لا يستطيع أن يحتويها.
الأيدي التي تخلصت منها
تنتفخ أحياناً في يدك
وتمتص أشياء أو تخرجها
مثل إسفنجات متنامية.
الحيرت التي تخلت منها
تبقى بحدك في ذلك
وذاذ يوم سوف تداعبك مثل حياة
لتصوت ريماً في الحال.

XV

كل شيء يصنع يدين لنفسه.
الشجرة على سبيل المثال
لكي تقسم الريح.
كل شيء يصنع قدمين لنفسه.
البيت على سبيل المثال
لكي يقتلي شخصاً ما.
كل شيء يصنع عينين لنفسه.
السم على سبيل المثال
لكي يصيب الهدف.
كل شيء يصنع لساناً لنفسه.
الكأس على سبيل المثال

لكي تتحدث إلى النبيذ.
كل شيء يصنع قصة لنفسه.
الماء على سبيل المثال
لكي يفلت بعيداً.
والإنسان في الوقت نفسه
يتخلى عن يديه
يتخلى عن قنميه
يتخلى عن عينيه
يتخلى عن لسانه
يتخلى عن قصته
ليصنع إنساناً آخر
ويستمر في قيادة
هذا المركب الذي لم يُسمع عنه
هذه الغيرة المتراكزة
التي يتخلى مركزها أيضاً عن نقطته
ليصنع مركزاً آخر.



عبد الستار ناصر

منذ تسع سنوات وأنا أكتب أجزاء تجربتي على شكل أمسيات يحضرها لفيف من القراء والمعتبين بالفن القصصي، كان الجزء الأول عن «الطفولة والصبا» وراح الثاني إلى منزل السفر والنساء والماضي، وجاء هذا الجزء - ولعله أهم فصّل هذه التجربة المتواضعة وأبرزها - مخصصاً عن «الأب» رمزاً وحقيقة وتأثيراً.

بعد أعوام من الحصار والحروب والبكاء والحنين والرغيف الملوّث بالدموع، بعد صراخ وأمانيات وشهيق منكسر حزّين، جئت أكتب عن أخطر «مجرى» وأول «ينبوع» في حياتي، خصصته كاملاً عن رجل في العراق كان اسمه ناصر الزويبي، قيل لي ذات نهار - وأنا في الرابعة من عمري - إنه أبى، ولم أكن يومها بحاجة إلى رفضه أو الموافقة عليه، فقد كنت أصغر من خرقه مبللة في بحر هائج لا يحق لي أن أرفض ولا أفهم يومها ما معنى كلمة «أب».

لهذا، أعطيته الحق بالتصرف بي، كما يشاء، لم أعلم في حينها أن أمي (حفيظة فارس عبيد علي) هي الزوجة الرابعة في أسواق أبي، وأنها - محض مصادفة - صارت أمي دون بقية النسوة اللاتي تشرين تحت أمواج رجولته، لم أسأل أبداً كيف يتذكر أبي أسماء بناته وأولاده، وقد صار رأس هذا يشبه رأس داله، والمضاء الذي يذله (عبد الواحد) في وجه أخته (فاطمة) يشبه المضاء الذي أغفله (حسن) فوق رأس (نورية) ساعة أن فرض عليها أن تجلس كالتمثال في حضرة عندما يتكلم.

كنا أكثر من نقاط الحروف في كتاب مزجهم بالثأته، لا أحد يدري بأحد، نسمع مرة عن (موس) أو نسمع عن (المر)، أو تصل إلينا أنباء (مناضل) في الحزب الشيوعي فتطوه صليحاً عند باب البيت، ربما

تجربتي في كتابة القصة القصيرة

ماذا فعل أبى في قصتي وحياتي؟!

أبي ، كان يفهم تماما ، أن المرأة لا تريد أن (تخون) مطلقاً ، ولهذا كان يساعدها - فعلا - على صيانة نفسها من (الآخرين) .. وكما تفهمون طبعاً ، لم يكن أبي - في رأي نفسه - أي واحد من هؤلاء (الآخرين) فهي لا تشعر معه بالخيانة ، مادام كما سترأه تلك السيدة أو سواها ، معصوماً من النجاسة والخسة والبذاعة والبخل ، إذ ساعدها على البقاء في البيت طوال عام كامل أو نصف سنة ، بحسب قدرته على الصبر ، وأيضا ، بحسب ما تملكه السيدة أو تلك من إغراء وإنتاج وستع ومخاطر.

أعترف بأن أبي ، كان يضاف للنساء ، برغم ذلك الوبال الطافر للسمور بهن ، أمضى ، كان يضاف أزواجهن طبعاً ، ولهذا ، لا يمكن أن يتحصر أو يفسر أو ينطق بشيء مع أية واحدة قبل أن يخبرها بشيء - أي شيء - ويضمن إليها قبل أن يخبرها بما يضمن.

والنساء عند أبي على ثلاثة أنواع ، واحدة سوف تقول (كلا) وهي تعني (نعم) والثانية ستقول (ماذا هناك) بغضب ، ثم تسأل نفسها (ماذا هناك) بهدوء ، أما الثالثة فهي أكثرهن شجاعة ، إذ سوف تأخذ مفتاح الغرفة منك ، وتقول (نعم) بلا ارتوش وبلا خوف وبلا ضيق وقت هي أكثر منك حرصاً عليه .. وكان أبي يعشق النوع الثالث هذا ، ذلك أن أبي من النوع الذي لا يريد أن يتأخر مطلقاً عن أداء واجبه الفريضي الذي ابتلاه الله والشيطان به منذ نعومة فليه ، وقد كتبت عن أبي عشرات القصص القصيرة ، هو البطال (التميز) الذي أرفض أن أبيعها في المزاد العلني ، أنا - دون أبي - لا يمكن أن أكتب ، يوم أزلته في التابوت الخشبي ، شعرت - فعلا - بأنني أخذت قصصاً وخيالاتي ونكريات عمري وعشيقاتي وسيئاتي وحماقاتي وعنف ذاكرتي ووضيحت

يُخبرنا شرطى عن (مخبول) في مقهى الطاطران ، أو ، من يدري ، ربما عن رجل هجر البلاد إلى أمريكا ، ثم ، بعد شهر واحد أو خمسة شهور ، يسميها موج عارم مجنون ، إلى حقائق لم تكن لتفكر فيها أو تظن إليها ، فهذه المومس ، وذلك الحرامي ، وقبلهما هذا المخبول الغريب ، بل ، وذلك المناضل الشيوعي المارق الذي ذبحوه ، كلهم ، مع المنهاجر الذي ترك العراق - أيام نوري السعيد - وراح إلى جبال الثلج ، إنما (هم) كما عرفتهم ورأيتهم بنفسى ، بل ، بهذا البؤس العسلي النافر : أبناء وبنات عائلتي أنا ، عائلة ناصر جندوع الزويجي !

لكن ، لا أحد يدري أبعد ، فقد كان ذلك المنزل الكبير في محلة الطاطران أكثر بيوت بغداد فقراً ، ونضالاً ، ولجوراً ، وكروماً ، وفقراً ، وأكثرها إحساساً بالوطنية وانفلات الطغوس وأبعداً مسافة عن النظام والتقوى والمستولية المريضة التي تحكى ثلاثة أعوام عن الضمير ، لتراها بعد ثلاث سنوات بلا أي جزء من الضمير.

هناك ، تحت خيمة من شيق جامع ، بدأت أوى أبي ، لم يكن يومها يصدق أن هذا الطفل الذي لم يصل التاسعة بعد ، إنما (يرافق) في الليل كما في النهار ، أبي - يا لهذه الضميمة المقدسة الكاذبة - كان هو لستول الأول عن منزل تسكنه الأمزات والفقر والأمنيات معا .. كان يدري (رحمه الله) كيف ينسج (الفخ) لهذه السيدة الشهية زجاجة النعارة وهي واحدة من نزلآ البيت ، تجمع الدراهم يوماً بعد يوم لئلا يطردها أبي في نهاية الشهر ، هو نفسه الذي راح يساعدها على جمع المال ، يعطيها من راتبه الفقير لئلا يطردها - أمام بقية النزلآ - في نهاية الشهر.

أما نحن الكرم الذي لا يصدق آنذاك ، فقد كان هو نفسه لشمن الذي نعرفه في كل زمان ومكان.

بها إلى المقبرة .. قلت يومها (وداعا يا ناصر جدود ، وداعا يا صديقي ، أيها الفقير الغني ، وداعا يا من اعطيتني القصة ورمتني إلى الهلاك).

لا أحد يدري كم هو حجم الضرر الذي سوف ندس به يوم ندفن موتانا .. هي قصة تتكرر ، لكن حجم الضرر فيها واحد لا يتغير ، يوم اعطيت أبي للتراب وقرأت عليه (الفاتحة) لم أكن أصدق مطلقا أن هذا الرجل المضحى تحت طيات الأرض إنما هو نفسه (أبي) لكنني ، معذرة لم أخف يومها على جسدني من الموت ، أبداً لم أكن أخاف على جلدي من العمل البشع الذي سيأتي إليه ، كنت أخاف على الناس الذين أحب ، لا أريد أن أرى أي عزيز يموت قبلي ، لا أفضلي ولا أمي ولا (بعض) أصيقاتي ، ولهذا ، أنا لما أسمع خبر الموت ، أي موت ، لا أبكي ولا أتدمر ولا أنطق بكلام ، ذلك أن للموت مآزال بالنسبة لي حالة لا ينفع معها البكاء ولا التذمر ولا الكلام ، أنا حقا أسأل الله سبحانه وتعالى : لماذا نموت ؟ وهو سؤال سخيف ، لكنه معي ، يسكن في ثيابي ويمرح تحت مساماتي وينام كل يوم على فراشي .. لماذا نموت ؟

علمني هذا السؤال المصزين ، أن أكتب ، للكتابة حالة من حالات البقاء حيا ، وهي أطول شهيقا وعمرا من الجسد البشري ، منذ كم من السنوات مات (شكسبير) ومازال حيا على المسارح وفي بطون الكتب الصفراء ، منذ كم من الذكريات رحل (طه حسين) ومازال يجلس معنا في المقاهي والبيوت؟ منذ كم من القصائد والشهور مات (المتنبي) وما هو يمشي بصممة مئات الشعراء ، يسرقون كحل عينيه ، ويون وعي منهم يؤكدون على أنه مآزال وسوف يبقى حيا بين البارات ودكاكين الكتب القديمة ومآزال الفجر والفوضى والجمال.

أبي علمني - بقسوته معي - أيام طفولتي ، كيف أتخذ نفسي من قضبان العائلة ، وعلمني بعد موته ، كيف أبقي على قيد الحياة يوم قررت - بسببه - أن أبقي على قيد الإبداع حيا ، على طريقة من سبقوني ، أعيش وأكتب وأغني مع كل يوم أدري فيه أن شهيقي مآزال بخير . اليوم ، بعد أن فارقني أبي ، أنظر إلى الوراء بهوى ، أحلق إلى حقائب مليئة بالقصص القصيرة ، لم أكتبها بعد ، كلها تحمل وشم السيد ناصر جدود الذي أعطاني اسمه دون أن يدري - ليرحمه الله - أنني الوحيد بين أولاده وأحفاده من سيعطي حفنة من البقاء ، وكريمة من السنوات تضاف إلى سنوات وشهيقه الذي انقطع في السادس عشر من آب ١٩٩٢ وكان اسمي آخر ما نطق به ، وهو اليوم الوحيد الذي بكيت فيه على أبي وأنا أرى مآلة وعشرة أعوام تفتلني طي مترين في مقبرة الكرخ ، لا أحد يدري أن تلك (الجثة) التي تنام هناك ، كانت وراء ندوي وكتاباتي ونوبات غضبي وانفلاتي وهياجي ورعشة قلبي ، وإنما هي التي أورتنتي شبعي وأعصابي وفوضىائي ونزقي وغريوي وبربريتي وبرأيتي معاً .. تلك الجثة ، وعلى امتداد أربعين سنة ، كانت أبي

رغبة ، وبلا نظام ، فوضى ، وبلا قيادة ، كانت حياة عائلتي تحت خيمة السيد (الأب) الذي يسافر إلى طوران واستانبول بون سؤال أو اعتراض من أحد ، هكذا ، على حين غفلة نسمعه يقول: غداً أسافر .

ويسافر فعلاً ، لا يمنعه طفل مريض ، ولا زوجة في الشهر التاسع من حملها ، لا يسأل عن بيت قد يتهدم ولا يلتفت إلى جسد . في غيابه - قد يستباح ، يأخذ جواز السفر والحقيبة ويمضي بسرعة لئلا يمنعه طارئ - غير ما ذكرنا - أو يكسر شوكته وعناده مائلس على خاطرتنا من أسوار وأقفال وموانع .

كنا نراه يمشي بسرعة ، لا كلام ولا سلام، فهو على مرعد - هناك في طهران أو انقره - مع امرأة لاشك أنها أجمل من أمهاتنا وأطول قامة وأعلى شأناً من عشيقاته المبعثرات على امتداد أخطائه ورغباته المتناثرة شرقاً وغرباً.

أبي، لم يكن يحب النساء (كما نحب)، أنا وحدي على يقين (إن أبي لا يحب النساء) ذلك أن الرجل الذي (يهوى، ويحب، ويعشق فعلاً) لن يختار طوال حياته سوى أنثى واحدة ، وكل اللواتي يأتين بعدها إنما يأخذن من الرجل - أي رجل في الأرض - بقايا ذكريات، أو بقايا مآثم أو بقايا حب، أو بقايا قصة حزينة.

وأيي - كما أعرف تاريخه السري - أحب مرة واحدة في حياته ، امرأة لم يستطع أن ينالها ، اسمها (نجمة) كانت أكبر منه في كل شيء، عمرها يزيد عامين عليه، وأخلاقها تزيد على ذلك مرتين، فما تمكن أن يخدمها، ولا تمكن أن يخدمها من رأسه، وكان أن غلبته على رجواته وتزوجت من رجل في الجيش، أيام كان الملازم الثاني - بنجمة واحدة - يساوي في وجاهته عشرين من نباله الحاضر.

ولم يكن أبي أيام شبابه وصباه، من النوع الذي يتسامح هكذا مع نوع من الذكسات والهزائم، وإذا كان عليه أن ينتقم من تلك السيدة التي رفضت أن يخطبها أبي، والتي رفضت إطلاقاً أن يتزوج منها.

وجأت السنوات الثلاث بعد زواجها، مزروعة من أفكار، ووسايتين من مؤامرات وخدع صبيانية، أراد أبي أن يمس منها إلى تلك (الزوجة) المصنونة التي أخرجت لسانها سفيضة من وسامة أبي ونزقه ومن ثيابها ألفافية التي كان عمي (المهاجر إلى نيويورك ولينز، في أمريكا)

يبحث بها إليه ليزداد بها نزقاً ووسامة ويطمس بها بعضاً من الفقر الذي يطاردنا في عموم أحلامنا وعلى طول حياتنا المزخمة بالحرمان.

ولم تتفع أناقته وثيابه المشحوة بنولات أمريكا، وكان على أبي أن يفكر في حل كاسح يستولي به على عواطف (نجمة) شات أم رفضت ، فقد أعماه الحب والشهوة معاً ، وصار (يفنى) ليل نهار في زووجه الخشبي الذي ينقل به أهل الرصافة إلى جانب الكرخ ، وينقل معه شباب الكرخ إلى شرفة بيتها في الرصافة .. كان أبي يومها (بلاماً)^(٤) شريفاً في النهار وعاشقاً سيئاً في الليل.

وكما يحدث دائماً في السينما المصرية ، بل ، في قصص الأفلام (التمسائني) المحبوبة أو أفلام حسن الإمام - التي يعرفها أبناء الماضي - سافر زوجها الضابط إلى فلسطين في مهمة رسمية ، وترك الزوجة الجميلة وحدها ما يزيد على شهر واحد ، تمكن أبي - وقد اكتشف خلال في العلاقة بين نجمة وزوجها بعد ثلاث سنوات من الزواج - تمكن من العثور على ثغرة قد يدخل منها إلى ذاك الحصن المنيع الذي اسمه (نجمة).

ولم يكن أمامه غير تلقين إحدى قريباته، كلاماً ستقوله في حضرة السيدة التي جن بها أبي (قد تساقون الآن ، وكيف عرفت أنا بذلك؟ وسوف أقول لكم ببساطة: إن هذه السيدة (نجمة) التي ماتت عشقاً بها أبي وباع نصف أعصابه وأمواله وأحلامه وإنسانيته من أجل الحصول عليها، كانت هي زوجته الأولى التي تمكن بعد رحلة دامت أربع سنوات من العذاب والمؤامرات والنفاء فوق مياه دجلة ، تمكن أن يعمل على طلاقها.. تزوجها

• بلأما = ملاحوا أمريكي

فوراً بعد مائة يوم فرضوها عليه لئلا تكون السيدة (نجمة) حاملاً بطلن من زوجها الأول الذي صار ملازماً أول ويمشي بنجمتين ، ولكن، بلا (نجمة) معه!

حكايات أبى تزرشفيها بعض قصصى، كتبت عنه الكثير، ومازلت أراه بين الحيز والخيال وسطور أرواقي، بطلا بين أفضل أبطال قصصى، لا تنافسه فى كتاباتى غير حبيبتي وسيدتي وجنوني الطائر الأبدى ، لا تنافسه غير امرأة واحدة سميتها ذات يوم : ولية امرى ومازال عطرها ولون عينيها وكل شيء فيها ولياً من أوليائى أسلمه امرى وأنام هاندا فى حضرة همسة ، أو بسمة ، أو رجاء ناعم على غد أجمل وأحلى.

اليوم ، وبعد أن رحل أبى عن نهر بجلة وعن نهر الحياة ، ومازلت أصغى إلى اشربة كنت ملائها بذكرياته، مسجلة بصوته ، يحكى فيها ما أحكيه الآن لكم ، سوى أننى اكتنبتا بهوده ، عن رجل لم يفهم الهوده ، فقد كانت سنوات شبابه لوضى ، وأسفترا ، وقماراً ، ونساء ، وتبذيراً بخلايا الجسد الذى ما كان يصنق يوماً أنه .. سيموت .

فى أول مرة أخذنى فيها إلى طهران ، كان عمرى تسعة أعوام ، كتبت فى الصف الثالث الابتدائى ، انتهى الآن أن ذكائى يومها كان يراى طالباً فى الجامعة ، فقد كنت أفهم كل شيء ولم يستطع أبى أن يخضنى أيام كان يخلق الباب ويتركنى وحدى فى شوارع (طهران) على أن أعود فى الوقت الذى يعمده لى ، تماماً ، بعد أن تكف بكتريا شبيهة ويشيع من تلك للموس التى تنام هناك بين أنيابه وتمت عظامه ولحمه الذى لا يشبع أبداً.

ولعل أغرب ما فوجئت به أيام طفولتى وصباى ، أن تلك «الموس» التى تكرر الذهاب إليها فى بيتها الجميل ، عند سفح بعيد فى أطراف طهران ، لا ألتكر منه الآن

سوى أعشاب وزهور وما يخرج من (مضخة) أثرية ، تلك المرأة التى تجاوزت الخمسين من العمر ، التى تقارل أبى أمام عيني ، أغرب ما فوجئت به بعد عامين وربما ثلاثة أعوام - أنها كانت زوجته على سنة الله ورسوله ، لكنها ترفض العيش فى أيما شبر من الدنيا سوى ذلك البيت المنعم المزخرف بالأنثوية والعطر والشبق الذى شعرت به حتى (أنا) ميكراً ولم يكن عمرى فى الرحلة الثالثة إليها - وإلى طهران - غير اثنتى عشرة سنة ، فكيف لا يتزوج أبى ، وهو الرجل الذى كله رغبة وشهوة واحتراق وجنون؟

لذلك أعطيتها الحق - كاملاً - فى خيانة أمى وخيانة (نجمة) وقبلهما زوجته (سنية) التى هربت منه فى ليلة عرسها ، ولم يرها حتى ساعة موته (أ!) ولهذه السيدة قصة لا تشبه القصص ، أو هكذا كنت أحس بها أيام براى.

سنية - امرأة أكثر من بسيطة ، أكثر من ساذجة ، أو هكذا تبدو أول وهلة ، لم تكن (مسلمة) كانت صابئة، من دم يختلف قليلاً عن الدم الذى جريه أبى فى بقية النساء، ولهذا السبب العابر ، أراد أبى أن يجرب هذا النوع من المسامات الصابئة ، وما كان بين يديه من حل - بسبب التقاليد والقوانين الدينية الصعبة - سوى الزواج منها ، لكن سنوية ، لم تكن عذراء يوم تزوجها أبى ، كانت تريد أن ينقذها أبى أو أى (غيبى) فى الكون ، عساها تمعيش بعد ذلك فى (عز) شرعى (أنها تزوجت) وتستمر فى حياتها بالطريقة التى تشاء.

كان أبى ضحية خطأ يستحقه تماماً ، وسنية ، كانت أول امرأة ضحكت عليه ، ذلك أنها بعد ليلة عرسها هربت مع الرجل الذى تريد ، ولم يفهم (ناصر ججوع الزويمى) لماذا هربت سنوية وقد تزوجها وأعطاهما منزلاً

لا تصدقه أرجوك ، إنه يجب أى شيء يتخلى عنه وإذا ماتركته معزاة فتراه يبحث عنها فى كل زقاق وممر وبيت، وإذا ما عثر عليها وأعادها ، فسيتخلى ثانية عنها .. أرجوك أن تصدقنى أنت.

أربعينى حقا ما قالت ، تلك السنية التى تسلت إلى أبى على غفلة من نسيجه الخرب للموى ، هو الذى أعطانى جملة (أخطاء) سميتها الصواب وأنا أفكر فى قدسيته وسموه وتاريخه أيام طفولتى وصباى، ومنها، من سنية، قررت أن أتخلص من هذا الموروث المرعب الذى عافه أبى فى مرات عقلى وريما فى نسيجي أيضاً.

أية لعنة ياريسى، أنتى اكتشفت زيف هذا الرجل الذى كان أبى ؟ أنا لا أصدق اليوم كيف تمكن (ناصر جدرع الزويحي) أن يعيش بلا عقاب طوال حياته ، هو الذى اغتصب الدنيا وكان يسرق ما فيها من متع وأفخاذ ونهود ، والذي كان الزواج بالنسبة إليه - مجرد ورقة يخدع بها القضاة ويفعل بعدها ما يشاء بأجلى النساء؟؟ كيف تمكن هذا الرجل الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة أن ينام ويصحو ، ويصحو وينام مع أقرب النساء إلى روح المستحيل وأقربهن إلى جسد المعجزة؟

ورغم هذا ، ساقول بإصرار ، إن أبى رجل مسكين ، لم يفهم من السياسة سوى أنها (نردى السعيد) ولم يفهم من الحزب الشيوعى سوى أنه مجرد شيء أحمر ، ولم يفهم من النساء سوى أنهن (متعة) و(انتصار) ، سباق رجال يركضون كما الخيول أو كما الكلاب على عتلة نسمة .

حزين عليه أنا ، برغم كل حماقاته وعيوبه وتاريخه المزخرف بالنساء ، حزين عليه أنا ، لاسيما وقد أنهى سنواته بالذهاب إلى بيت الله الحرام ثلاث مرات ، وفى

واسما وسمعة طيبة بين البيوت ، ذلك أن أبى كان يفهم شيئا . كما قال مرة . واختفت عن بصيرته أشياء كثيرة لعل آخرها أن سنية تركته بعد ليلة واحدة وقد أعطته ما يريد من لحم وأشياء لم يرها هكذا فى جسد نافر مخبول، وفى وجهها السبب . كما أرى اليوم - فى جنون أبى الذى طارده مع النساء فى كل مكان ، يفترس الواحدة منهن ثم يهرب منها ، كما فعلت (سنية) دون أن يفكر لحظة واحدة فى دموع تلك التى عافها بلا أى ذنب ودون أيما سبب سوى أنها تشبه امرأة أحبها ذات يوم وكان اسمها (سنية) ..

هذه السيدة التى جن بها أبى ذات يوم . ما زالت على قيد الحياة ، فى السبعين من العمر ، وقد رايتها قبل أيام قرب وزارة الدفاع تسال عن جندى مفقود اسمه (عرفان) عرفت بعد يوم واحد أنه ثالث أولادها ، ولحظة أن أخبرتها أتنى (عبد الستار) بن الحاج نأصير جدرع ، شفتت وقالت : أما زال على قيد الحياة ؟

قلت لها : أنا وحدى ياسيديتى من يعرف كل شيء عنكما .. وأبى ما زال حيا يسأل علك .

فكانت بهوى : سامحه الله ، إنه لا يعرف الفرق بين المرأة واليعير.

وعندما أخبرتها بما أعرفه عنها ، قالت : هذا كلام مضحك ، لا أعرف كيف تصدقه أنت ، فقد بقيت زوجة لهذا الرجل أكثر من عام واحد ، ثم حاربته بالنساء ، يأتى بهن إلى البيت على مواء ويرحل معهن إلى حيث لا أراه ، ولم يكن أمامى . وقد أصابنى مرض فاجع بسببه . سوى أن أترك الفراش رغرة النوم لمن يشاء لها اللذول، وقررت نسيانه كما ينهى شيان أى مريض لا علاج له.

قلت لها : إنه يحمل أن يرى سنية ، منذ سنوات وأنا أسمعها يمتنى ذلك ، فقالت وهى البسيطة الساذجة جداً :

كل مرة يرجع فيها إلى بيته العتيق ، يكرر الذنوب نفسها ويمضى إلى جاراته يتحرش بهن على أمل فى الرأى (أن الله سيفقد كل شيء ما دلم أبى قد مضى إلى كمية الغفران ، يضرب الشيطان هناك ويرجمه بالحجارة والأبنيات : أن يكون الله قد رأى الحجارة ولم يشهد التحرش بالنساء) !

فقيرا كان أبى ، لا أفهم حتى اليوم ، كيف سافر إلى الكرة الأرضية شمالاً وغرباً ، من أين يرحل صوب الهند ويبقى هناك عاماً ويزيد ، ثم يكرر الرحيل إلى طهران عشرات المرات ، ومن بعدهما إلى أنقرة وإستانبول وموسقيا ، كيف تمكن هذا الرجل البسيط أن يأخذنى إلى القاهرة وعمان ودمشق وبيروت هو الذى كان راتبه الشهري مجرد دنائير لا تزيد على عشرة؟

هل كان أبى عميلاً لجيش سرى فى (برلين) مثلاً ؟ أم كان جاسوساً فى حضرة (الرايخ الثالث) ؟ هو الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، ألا يمكن أن يخدعنا - مثلاً - إذا ما أصبح جندياً يحارب أعداء (الشاها رضا بهلوى) فى طهران أو (معارضاً) لنظام ستالين حقداً على شاربه اللثك الذى تخشعنى تحت ظلمته عشرات النساء من (ستالينغراد) أم كان أبى مجرد (بلاغ) يعنى على هواه ويذام على هواه ويبيكى ويصحو ويهوى على هواه؟

أنا اعترف الآن ، بأن أبى - ذاك النحيف القوي الفقير - لم يكن أى واحد من (هؤلاء) لكنه ، كما يعرفه الموتى من (أصحابه) كان أكثر من عميل وأكثر من جاسوس وأكثر من معارض وأكثر من بلاغ ، لأنه - أصلاً - كان يحب - أو يطمح - أن يكون كل ذلك مرة واحدة ، مجرد حلم ، أو أمنية ، كما فى الصميسما ، وكما فى إذاعات الدنيا يومذاك ، ولم يكن أى شيء من هذا سوى رغبة مسيانية تزيد قليلاً على حلم كاذب أو تزيد - خطأ -

على عقل مراقب يعشق أن يحقق أى شيء دون أيما ثمن ولدون أى شيء ، ولهذا السبب نفسه أخفى عنا - أبى - تلك الدورات التى تاتيها من (نيواورليانز) من عمى المهاجر إلى هناك ، أخفاها عن الدنيا كلها ، ليبدو أمامنا غريباً - غامضاً ، وهو يسافر ويعطى النساء نصف إيجارهن ونصف أحلامهن ، ليأخذ بدوره ما يشاء من أحلام وإيجار ونباه.

لهذا ، مازلت أقول مع نفسي وأحياناً أكتب فى مذكراتى : إن أبى لم يجد سبيلاً إلى إرضاء غروره - هو الذى لا يملك أى شيء - سوى سبيل النساء ، ينتصر عليهن ، ثم يجرب النصر ثانية وثالثة بعد كل نصر سابق ، نصر من هذا النوع اليسير للمكّن ، بلا حروب ودون بناتق وبلا ضحايا ، ودعونا نتذكر أن الحصول على النساء فى الماضى أصعب مئات المرات من الحصول أو الفوز بهن فى الحاضر .. وكان (النصر) آنذاك يراى ملاحم من النصر فى إيماننا هذه ، لاسيما أن السلاح الذى كان يستخدمه الرجال ليس أكثر من غزل فقير - وأحياناً مضحك - غزل يمضى إلى النساء عن طريق النساء ، وهى لعبة قديمة كما تعرفون ، لكنها ، مازالت (حية) حتى يومنا هذا ، دون أن يتطور فيها أو يضاف إليها أى شيء سوى أن الموافقة تأتى بشكل أسرع.

أبى ، يرحمه الله ، كان يحبني أكثر من بقية أخوتي وأخواتي ، أنا - كما يقال على - آخر المنقر، فى شجر العائلة ، كان معى ستة أخوة وأربع أخوات ، وأبى كان يكره أمامى سورة (يوسف) بين شهر وشهر ، وأحياناً بين يوم ويوم فقال يابنى لاتقصص رفاقك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً ، إن الشيطان للإنسان عنو مبین، ثم راد قالو ليسف وأخوه أحب إلى أبنينا منا ونحن عصبة، إن ابانا لفي ضلال مبين، يقولها ، كمن يريد أن يتكررى أو يرضدنى إلى حقيقة لم أكن أظن إليها ، هى اننى الولد

الوحيد من زوجته الأخيرة، وأنتى قد أكون - كما يظن - شخصية حقد قد يأخذنى إلى القتل أو إلى نهب كانب يشرب دمي على غفلة من رقابته وحرصه، ولهذا السبب فقط، كان أبى يأخذنى معه فى كل رحلة وفى كل مهمة قد يطول أو يقصر زمانها داخل أو خارج العراق.

وأبى - منذ طفولتى - أحب ذكائى واختلافى عن بقية العائلة، يتباهى بنجاحى فى المدرسة، يشتري عباءة لأمى فى كل مرة أعطيه شهادتى ويرى فيها أنى الأول على مدرسة (الأشبال الابتدائية للبنين) ثم الأول على متوسطة اليرموك، وكذلك الأول فى إخفاء جراته وأسراره فى طهران وأقرة وإستانبول، بل، الأول أيضاً فى طمر أكبر مفاجاته يوم تزوج تلك (الطهرانية) الشهبية التى كان يبتها على سفح من شبق وشواه وفرافات كنت أحس بها قبل أن أراها وأعيش فيها كما عاش أبى وراها.

أعترف بأننى فخور بهذا الرجل الغريب الذى أحتاج إلى زمن - بعد موته - كى أصدق أنه كان أبى.. وأيت منه - على بساطته وعفويته اللطيفة - ما لم أعتد عليه فى دهاقنة التاريخ من رجال مزاحين بالمرأة والجنس والمكر الرجولى الذى يحتاج فيه المرء إلى عشرات السنوات ومئات الدروس حتى يفرض الواحد منهم إرادته على امرأة محصنة بالغة والشرف الرفيع.

أبى وحده الذى التفت إلى صفة (الرفيع) ولمسرها على طريقته، ثم تمكن بشطارة أبى البلد من قطع ذاك (الرفيع) ليأخذ مايشاء وقت يشاء من مسامحات، وشواه، وزوايا لحم دافئ، وتكن هو (الأمى) الذى لايفهم القراءة ولا الكتابة من أخذ حصص الكثيرين من علماء ذاك الزمان وأشطر من فيه من عياقة ومؤيدبين وأغنياء ومتمردين ورجال سياسة كان يرى - أبى - أنهم الفضل منافسيه، لأنهم يهرون فوراً وبسرعة إذا ما ارتبط الحال بسمة أى واحد منهم.

أبى ماكان معنياف طوال مراقبته وصباه وشبابه ويدايات رجولته، بهذا الشر، الغامض الذى يسمونه (السمعة) ولهذا، كان يفعل أى شىء، ويقطع رقاب التسميات والصفات على هواه.

أنا أعرف كل شىء عن أبى، وسوف أرفض أن أعطيه غير مافيه من حسنات وطييات، وهى قليلة جداً على كل حال، ينبغي أن أذكر لكم بعض حسناته، لنألا يتذمر فى قنبره من إجحافى وتسيانى ومن هذا النكران الذى يحرك الجثة فى مكانها وتصرخ: إن الله يرى ماأنا نراه وإن الشيطان نفسه سيرفض نسيان الجزء الثانى من حياة أبى.. ولهذا سأخبركم عن أشياء ربما تبدو عند بعضهم نوعاً من التزيير بعلمنا أخبرتكم به من ولع مرضى بالنساء ورطة لامعنى لها صوب اللبنة المنورة والكعبة الشريفة، لكن الحقائق قد تتأخر، ورغم هذا ستظهر ذات فجر أو ذات ليل بارد، وإذا بها تاتى طوع الينين كما للماء النقى تغسل به حاضرننا ورفض أن تغسل - بعد النظافة - حقيقة ماجرى فى بئر ماضينا.

أبى - يشهد الله - رجل طيب، نقى القلب والسريرة، لا تنوب له - مع الحياة - سوى ما أقتربه مع النساء وعلى وجه الخصوص مع (زوجاته) الأربع، سنية، ونجمة، والطهرانية، وأبى جانب فارس، أما غير تلك النساء، فهو كريم الينين، وعلى جانب كبير من الرأفة والتسامح والرحمة، يمكن أن يبكى على أى خبر يؤله شخصياً أو أبما خبر يوجب أو يؤذى أى فرد من الجيران والأصدقاء والأقارب، يغفر بسرعة، بل يشعر بالفرح أن ثمة من يسأله السماح.

فى مساء لايمكن نسيانه أبداً، مات جارنا (الأم) عباس أبو حسنة) بائع الدندمة الشهير، وهو أب لكومة من البنات، زوجته على جانب من البؤس والفاقة والضعف، لاكثرى يومها ماتت على جثة المأ، ولا تنهم

كيف يمكنكم أن تعيش مع البنات بعد موته مقطوعة . كما قالت . من شجر الدنيا ومن عشيرة لم تعد تسأل عنها .

فى ذلك المساء ، أبى هو الذى اتجهز كل ضىء ، التابوت ، والقبير ، والفاتمة ، والقهوة المرة ، وعشاء اليوم الثالث ، ثم ، وتلك هى المعجزة ، أعطاهما مائة دينار كانت كل ما يملكه آنذاك ، ولم تكن الحكاية (مساومة) منه على جسد فتى ، أو على أمل فى الحصول على بنت أصغر منه بعشرين سنة من بنات اللاء ، بل ، تمكن أن يشتري ما كيفة خياطة نوع (سنجر) أعطاهما لزوجه (أم حسنة) تعمل عليها من أجل أن تعيل بناتها .

وأكثر من هذا ، كنا على يقين أن أبى صار يعمل ساعات أطول ، كيما يحقق شيئاً من الفرح لتلك العائلة البائسة ، كنت أرى أمى وهى تمضى إلى زوجة (للرحوم) تسامرها وتشاركها بعض طعامنا .

وفى تلك السنة لم يسافر أبى ، بل احتفظ بالدنانير من أجل بيت مسكين أحس فى ساعة ما ، بأن عليه . هو دون سواء . إنقاذ أهله من الجوع والعهر والتشرد .

هل فعلها أبى . ياترى . من أجل غاية لم أكتشف عنها؟ أنا شخصياً لم أسمع بذلك قبل ولا بعد موته ، وإحدى بنات (اللاء) وهى مازالت تأتى لزيارة أمى ، أشعر بالسعادة تغمرنى فعلاً وهى تخبرنى بما جرى ، بله تطورت للحكاية بمرور الزمن وأصبحت أكرم مما كانت ، حتى صار أبى . على حين غفلة . أكبر من حاتم الطائي! وكما حاولت ابنة اللاء هذه أن تساعدنا كما ساعدنا أبى ، وهى التى تلك . اليوم . عمارة من ستة مكاتب تجارية وأربعة صالونات حلاقة وسيارة سبور صالون بيضاء ، وفى كل مرة أراها فيها تكرر:

لكم فى أعناقنا . حتى نموت . كل ماتشتهون .

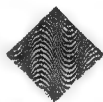
والغريب فى حكاية بنت (اللاء) هى أنها لا تدرى . فى كل مرة أصابها . أن دين أبى الذى اشتبهى أن اتسلمه أنا ذات يوم ، هو نفسه الذى فكر فيه أبى (مع أمها) ولم يقطعه . ربما . ذات صحوة من ضمير ، أنا على يقين من أنه نادم عليها ، فقد كانت عائلة (اللاء عباس أبو حسنة) والذات ابنته الغنية الشهوية هذه من أهل ماركك الله من جمال فى محلة الطاطران قبل أربعين سنة .

الآن ، أيها الأصدقاء ، أبى ترك الدنيا لكم ، كما ترك القصة القصيرة بقيمة على قللى . ها أنتم ترون كيف تمكنت أن ألبىه . بينكم حياء ، وكيف أعطيته . معكم . شيئاً أبعد وأعمق وأطول .

ربما سلبته بعض حسناته ، أنا أعتذر منه ومعكم ، لكن ، يكلبنى أننى . هذا المساء . حثت به إليكم ، فإن كان قد أصعبكم ، أكون بهذا قد كفرت عن ذنوبى بشأنه وإن كان العكس ، فقد كنت على حق فى هذه الثروة التى سميتها (موجز تجربتى فى كتابة القصة القصيرة) وأرجوكم أن تصبقونى ، إذا ما قلت لكم ، بعد هذه الرحلة القصيرة فى حياة أبى ، إننى تركت وراء ظهرى من (العجائب) ما يكفى خمسة أجزاء أخرى وحفنة إعترافات من حياة طالت أكثر من مائة وعشرة أعوام فى عمر أبى تماماً ، وقد انتهت . بالنسبة لى . يوم قررت أن أكتب لكم هذا الكلام ، الذى سوف أقطعه بالسكين ، وأقول . بلا تردد . شكراً لكم ، فقد ساعدتمونى على قراءة سورة (الفاتحة) على روح أبى (ناصر جندو النزيدي) وفى الوقت نفسه ساعدتكم على ذلك أيضاً دون أن نمضى معاً إلى القبرة .

إطال الله فى أعماركم جميعاً ، وإن شئتم فى (عمرى) أيضاً ، وعمر حبيبتي وأطفالى وهى عمر الجزء التالى الذى سيكتبه إذا ما شعرت بأنكم بحاجة إليه .

هل أنتم بحاجة إليه؟



بروجرام

إِذْ سَأَلْتُ ظَهْرِي نَحْوَ الْخَلْفِ

لِيَصْبِحَ رَأْسِي عِشَا

تَسْكُنُهُ عَائِلَتِي:

طَيْرِي الذَّكَرُ

وَتَحْتِي طَيْرِي الْأُنْثَى

وَأَمَامَهُمَا قَرْنُ

يَخْزُرُ أَوْ يَسْتَنْدُ إِلَى الْحَيْطَانِ

عَلَى إِيْدِنِ

أَنْ أَكُلَ كُلَّ عِشَائِي

أَنْ أَسْتَيْتِي حَكْمَا

لَأَعْلَقَهُ فِي الزَّنَازَةِ

ثم أقوسُ ظهري نحو الخلفِ
أفكر في خطواتي
وإذا جاءَ الحافرونَ
وسرقوا مني ماتتِ القمحينَ
سأسقط
ظهري يظأ الأرضَ
ومائلتي
سنتزلُّ على هيئتها
عاليَّة
تتوضأُ في امرأى
وأنا سولفُ أصالحُ نفسي
وأعزُّها
فوقى سحَّبُ
وسماواتُ
فوقى سربُ أبيضُ
فوقى ربحُ
فوقى ليلُ
فوقى نجم حين يزلُّ سيركضُ نحوى ويقتلني.

البيت القديم عند نهاية الأسفلت



رجعت إلى البيت القديم في مرابيا الذاكرة الحسية، تلك التي تنسى أن تعيد الأجاج كما كانت في محلها من العقل الواعي. عندما وصلت إلى الطريق الترابي الذي يلف عبر سور صغير تحيطه أشجار (الجوزاينا) لتحجب الحديقة فلا تظهر إلا مقاطع شتيلة من البناء فيبدو للخيال من هذا البعد، أكبر من الحقيقة التي تسجلها العين بعد الولوج من باب السور الحديدي المربع.

أعشاب الورود البلدية تحيط بمساحة داكنة من النجيل الأخضر الناعم، وفي الثالث الأخير من تلك المساحة المفتوحة تحت ظل بلكون عريض في الدور الأرضي أقوم سقفا على عمد، تجمع أناس في ملابس صيفية مرحة فضفاضة يشربون عصير الليمون ويكلمون سنديتشات صغيرة. وضعت (الشفاشق) الزجاجية الكبيرة وصينية السنديتشات في ركن تحت شجرة مانجو سامقة، على (طاولة) مربعة عليها مفروش أبيض شاهق من مفارش «أخميم» رسم اللوتس.

تقدمت في ثياب أحبيهم إلا أنهم لم يلتفتوا لي، فذهبت إلى السنديتشات وأخذت واحداً كانت به جبة «ملوى» البيضاء ذات الراتحة النفاذة وخيار منعش. أخذت أقضم السنديتش وأنا الدور حول البيت إلى حديقة الخضروات في ظهر البيت، وقعت عيني على التكمية، لم تزل حلي بالعنب في هذا الوقت المتأخر من السنة. والتفت عن يميني ورأيت البئر العتيقة.

منذ اللحظة التي تجاهلني فيها جمع الليمونادة. داخلني شعور بأن على الحرص ألا يلحظني أحد. ورجلت بلا داع حقيقي عندما سمعت أصواتاً تقترب من الباب الخلفي.

اختبأت وراء صفصافة كانت تهل من جدول ماء خلف السور ورحت أراقب مصدر الصوت. بعد قليل ظهرت صحبة من البنات الواحدة في كعب الأخرى. خمسة أو ستة بنات كبراهن لا تزيد عن الثانية عشرة من عمرها.

كن يلبسن ملابس بيضاء منقوشة، وفي خصر كل واحدة يلحم حزام عريض من الساتان في ألوان زاهية وفي شعورهن فيونكات بيضاء منشأة: كن يضحكن ويثرثن ثم رُحْن في اتجاه التكمية. ظننت أن في وسمهن رؤيتي لكنهن لم يلحظنني فاستجمعت بعضاً من الشجاعة وبخلت من الباب الذي خرجن منه.

كانت الصالة الكبيرة في الدور الأرضي تقمرها شمس بعد ظهر خريف الصعيد، أما الربعة المؤدية إلى غرفة الطعام والطبخ فكانت مظلمة تماماً. بلغت عبر الربعة وفتحت باب غرفة الطعام؛ غرفة طويلة ممتدة، على جانبها الشرقي شبابيك طويلة تزيى إلى البلكون الذي كان الجمع يكل تحته السنديوتشات، أما نهايتها فتؤدي إلى حجرة مربعة متوسطة الحجم. فتحت شبابكاً عن يساري وبخلت البلكون واختبأت وراء عامود من عواميدها، وأنا اتحرك بحرص شديد بين كتب وكراسي من الخيزران القديم عليها (شلت) ومضدات في لون أصفر ليموني بهيج. ورحت أستمق السمع. كانت النساء تسبحن ضحكات صغيرة، يكتمنها بسرعة، والرجال يسمعون على شواربهم من حين لآخر، فجأة هلت على الجمع سيدة عجوز، فلما من كان جالساً واعتدل في وقفته من كان واقفاً، يجري اثنان من الرجال صوب السيدة، بينما قطع آخر حركته.

ما إن وصل الرجلان اللذان سبقاه إليها حتى رأى أن جهده لن يفيد شيئاً. تسمى رجل وامرأة كانا يجلسان على كنية تحت البلكون مباشرة عن مكانيهما للسيدة ولما أوصلها الرجلان اللذان هبا إليها إلى الكنية، اجلساها في رفق وحرص وكل واحد يمسك بذراع.

لم تكن امرأة ضعيفة كما قد يتراعى أن يرى كل هذا الاهتمام، لكنها كانت بديئة جداً. ملأت الكنية تقريباً عندما جلست. ووقف الجميع في أدب ينتظرون فيما يبدو أن تسمح لهم بالاسترخاء. نظرت إليهم السيدة نظرة ازراء شملتهم جيمعاً ويدا صوتها لي مرهقاً وهي تقول:

— هذه آخر مرة أقول فيها ما ستسمعون الآن.

البيت في حاجة إلى صيانة. إذا أردتم أن تصطبخوا أولاكم إلى هنا كلما يحلو لكم، فاعلموا اني منذ أصبحت لا أقرى على صعود السلم إلى الدور الثاني وكل شيء فيه أهمل وصار إلى خراب:

حجرة الخزين الشتوية طالتها المياه ولا يحضرون لى شيئاً منها إلا ويكون عقناً، البطاطس والثوم والبصل اقضى ساعات افرزها فى عيب للحصول على بضع ثمرات تملح. حجرة الجلوس امتزأت ستائرنا وناث «العتة» من كل الاكلنة. المطبخ الصغير لا يُنْخَل منذ انفجرت فيه انبوية الغاز وحالته شيئاً اسود مهيباً لا معالم له؛ وخزان المياه العلوى صدئ وتنزل منه المياه فى لون الشئى لوفقنا محبسه عندما تنقطع الكهرباء عن الطلمبة، وربع المياه من البشر يحتاج مجهوداً لا اقدر عليه. «البغدالي» فى البلكون الشتوية يتهاوى مات اللبلاب والفلفل والياسمين. بيتكم يتهاوى ومع ذلك فالمشترون كُثُر. ثم سكنت برهة ولما حاولت ان تكمل انماضت الكلمات. كانت متاثرة جداً لكنها لم تكل. وبدا الجمع متأثراً لتأثرها فراح واحد يصب لها كوكياً من الليمونادة وآخر يخرج من جيبه منديلاً ويعطيه لها بلا داع وآخر تمسح على شعرها فى رفق ومحبة، ويشغلوا انفسهم بها تماماً. بعد قليل اراد احدهم ان يخطف من ثقل المواقف فراح يطلق نكاتاً هزيلة ويرجوها ان تبتسم، لكن الحزن بقى جلياً على محياها رغم المحاولات، وكانت من حين لآخر تهز راسها فى اسف يميناً ويساراً ثم قامت وتركتهم ولم يتبعها احد. بعد قليل رايتها تدخل البلكون الذى كنت فيه، جلست على كرسى فى الطرف وراحت تتلحظ.

فى اللحظة التى اختلفت عنهم فيها عاد الجمع سيرته الاولى قبل مجئ، السيدة العجوز. وبدأت غرفة الطعام على يميني تضج باصوات إعداد سفرة الغداء وشعمت رائحة طعام طيبة، ثم رايتهم يدخلون الواحد تلو الآخر ويأخذون اماكنهم ويبدأون فى تناول الطعام ودار بينهم حديث أبداً فيه حماسة وتشبثا بوجهات النظر.

فمن قائل ان افضل الاوقات للمغادرة هى الصباح الباكر ومن قائل أنهم لو غادروا فى الصباح فعليهم ان يبدأوا قبل طلوع الشمس، وأنه حتى ذلك لن يتفهم فيض الظهيرة لطول المسافة إلى القاهرة؛ ثم قرروا بالإجماع وقبل انتهاءهم من الطعام السفر بعد الغداء مباشرة لأسباب لا علاقة لها بالجر. تركوا السفرة على حالها. وتعالج جلبه لمة الأشياء وأخذوا ينادون على البنات اللاتي كن مازنان تحت التكميبة فيما يبدي، ثم راحوا يصفون عن السيدة البديعة العجوز التى كانت غارقة فى تفكير عميق منذ لحظة، لكنى لما استمرت كانت قد اختلفت. سمعت احدهم يقول:

ربما نجحت فى الوصول إلى الطابق الثانى وانطلقت ضحكات النساء الصغيره ومن يدخلن العريات التى كان يقوها الرجال، واختلفوا جميعاً بسرعة على الطريق الترابى.

يسمى الفنان داوستانشي معرضه الأخير «ديوان خيالات فنجان القهوة» ثم تحت هذا العنوان الرئيسي عنوان آخر فرعى احتوى على كلمة واحدة هي «الرسم» بما يعنى أن هذا (الديوان) لخيالات فنجان القهوة.. هو متن شعري يتكون من جزئين، جزء خاص بالرسم (وهو ما احتواه هذا المعرض من لوحات فعلا) وجزء آخر مكتوب لم يصدر بعد، أو ربما لم يكتب بعد، كما يشير الفنان نفسه في تقديمه لمطابقة معرضه بقوله: «.. هذه الرسوم مغرية لوضع نص نثرى أو شعري لها قد أكتبه أو يكتبه غيرى، وقد تطبع الرسم مع النصوص في وقت لاحق... وحتى لا تضل هذه الرغبة (الشعرية) تماما.. سمى داوستانشي لوحاته الـ ٢٤ بأسماء غريبة وجميلة يصلح كل منها بدون شك أسما لديوان شعر فملا.. مثلا: «الصبحوة لا تصبح مع المومياءات» أو «فرشات الطم الحزين».. أو «في العشق تكثر الزخارف والريبات» أو «فرحة الانعطاف التي لن تحدث».. الخ.

عصمت داوستانشي وديوان خيالات فنجان القهوة!

.. ومهما كانت المدخل التي يتصورها داوستانشي لعمله.. أو يحارل إيهامنا بها من «خيالات فنجان القهوة» أو من العناوين الشعرية للوحات.. أو من تسميته لمعرضه بالديوان.. إلى آخر كل ذلك..

فمن المؤكد - إذا تجاوزنا عن هذا الفرام الأدبي (وهو قديم لدى الفنان) - أننا أمام إنجاز فني متميز بمعايير التشكيل وحده.. ويتأجديات لغة الصورة فحسب بل إن داوستانشي قد أبعث الشعر فعلا.. ولكن ليس من كلمة (الديوان) التي صدر بها معرضه، وليس من العناوين الشعرية للوحات، وإنما فجر داوستانشي الشعر من

داوستاشي - لكتها بالنسبة له ليست أكثر من باب ملكي آخر للعبور إلى عالمه هو.. فدانسا في محارض داوستاشي - ومهما كان للثير أو الباعث - هناك فقط .. داوستاشي.

ولكن.. ما هي ملامح هذه الخصوصية الداوستاشية في الفن؟.. طبعاً ليس بإمكان ناقد - مهما كان - الإمساك بالأيام الكلية لعالم وعمل الفنان الحق لأن هذا العمل وذاك العالم.. وجود شاسع الأرجاء، متكرر الانعواء (كون بحاله) ليس من السهل الإحاطة به، ولا برحلة ثلاثين عاماً مع الإبداع الفني.. هكذا في جملة.. ولكن قصارانا أن نمتد إلى تلك العبارة الشائعة والتي قد تبرد جهنماً تبريراً ما.. تلك القائلة وما لا يدرك كله لا يترك كله وهو ما سنحاوله الآن ونحن موقنون أننا لو أثبتنا شيئاً فستغيب عنا أشياء أخرى كثيرة بدون أي شك..

الانطباع الأول - التلقائي المباشر - الذي تتركه لديك مشاهدتك لأعمال داوستاشي هو الإحساس (بالأصالة).. ومع أن هذه الكلمة الجميلة قد أبدلت لحد كبير من كثرة تكرارها في سياقات لتفحصها.. وفي توصيف حالات لاتعنيها، وإنجازات كاذبة ومزيفة تنتسب لها زوراً وديتاناً.. إلا أن داوستاشي بعمله، يعيد لهذه الكلمة حقيقتها، ويعيدها إلى التطابق الكامل مع موقعها الصحيح الذي تحتله بكل جدارة وثقة في معرضه، وتمثل بكامل معناها الحق حال مصباحك - كمشاهد - لجمال أعماله تلك..

صلب رؤيته التشكيلية نفسها .. وخلق بحساسيته النافذة (قصائد الصورة) و(ديوان" التصوير) و(أبيات الشكل).. وإنك فحقي لو لم يصاحب هذه الرسوم بنص شعري أو نثري - كما أقمار وتملى - لكانت بذاتها مكتلة المعنى (فنيا).. وقامة الوجود بنفسها (إبداعياً).. وبهية الجمال يحضها (تصويرياً).

وإذا تفاخميننا عن مسافة خيالات فنانان القهوية هذه.. ليس لأننا لاتصنيفها.. بالمعكس.. نحن نصنفها تماماً.. لأن الفنان - أي فنان حقيقي - تداعبه (رؤاه) وتشاغله (كائناته) وتخالبه (مخلوقات) باستمرار.. ومن مصادر متعددة قد يهش لها الإنسان العادي إذا عرفها، وربما لا تخطر على باله قط.. بل قد لا يراها على الإطلاق، ولاتستلطف نظره العابر بالمرّة، بينما يزيجم بها الوجود البصري المحيط بالفنان الثابت النظر، المرفف البصيرة.. فقد يرى الفنان عوالم حائسة - مثلاً - في تشكيلات السحاب، أو في تجاعيد وحفر وتقشر البياض وتساطه من حائط متكل، أو في ظلال الأشياء المتداخلة والمتعكسة بشكل سلووت على حائط يفرضه ضوسه شاسع، أو في ميثاق بقع المياه الطينية في مستنقع صفيح، أو في خيالات فنانان القهوية.. الخ..

ولكن يظل لهذه المداخل كلها فضل للثير أو الحافز أو المنشط لخيالة الفنان الذي يبدع في النهاية (رؤيته، الخاصة، ويولور (منظوره) الجمالي، ويجسد (روحه) العميقة التي ينعكس عليها الوجود بطرائق زنيابا متفردة تقتصر عليه هو.. وحده (الفنان)، بمعنى آخر.. إن اللثيرات مهما كانت، ومهما اختلفت - في حالة

والأصالة التي نقصدها، تعنى ببساطة، الشعور اليقيني أنك إزاء طابع مصري، مؤكد... وبشخصية (مصرية) لا تشك فيها .. ويرغم ذلك ، فهذه (المصرية المؤكدة) لاتعنى الانتمزال عن الراهن، أو الإغراق في الماضي.. بل تعنى إحتواء هذا الماضي وهضمه وتمثله.. بعمق وجدرية.. وليس للتعامل مع هذا التعامل السياحي البرأى المصرى..

لدى داوستاشي - إذن - علاقة صوفية، جوانية، روحية بثرات أجداده (جميعا).. فراعنة وأقباط ومسلمون.. وهذه الجملة الأخيرة للشائمة الاستعمال أيضا، والتي كثيرا ما تقال بسبب ويدون سبب، ويحق ويدون وجه حق.. تكتسب دلالتها الكاملة في حالة داوستاشي.. هنا استبطان بليغ ومتواشج ومضوى للمنظومة (التشكيلية) المصرية منذ عهدها الصمقية.. لحولها.. ومنطقها البنائي.. ومعالجاتها للمساحة.. وفهمها للتكوين.. رؤيتها الخاصة للوجود وتفصيله.. وللكون وأبعاده.. هنا تشرب محب ومهاشق لأساطيرها وتصوراتها الميثولوجية، وإعقائدها الدينية، وبشخصيتها الفنية الراسخة .. عمقا في التاريخ، وغرضا في تجاور منهجات هذه الحضارة المعجزة مبر مراحلها المختلفة أمام العين المعاصرة التي تطالع في لحظة زمنية واحدة ودفعة واحدة.. المنجز الفني الفرعوني، مع اليوناني/اليطلي/الروماني/السكندري (الهيلينستي)، مع القبطي، مع الإسلامي، حتى العصر الحديث.. هذا بشكل عام.. وإذا أردنا الاقتراب التفصيلي أكثر إلى بعض الملامح المشيرة لهذه المصرية الأصيلة.. فلطفا أن تكون مثلا - عند داوستاشي كما هي عند قيعاء المصريين - في المنظر البروفيلي لتصوير الوجه الإنساني من الجانب باستمرار، وفي منطق رسم

العيون وسحبها المصرية الشهيرة، وتأكيد حدودها بخطوط سوداء واضحة، ثم هذا الحضور الطولي للكثيف للحیوانات والطيور، ليس ذلك فحسب بل تلك الرؤية الموحدة للحيوانات والطيور والإنسان في إهاب مائي واحد في أحايين كثيرة، طبعاً كان لها أسبابها المعنوية والدينية والأسطورية لدى المصرى القديم، ولكنها مع داوستاشي تصفى وتنقى إلى جوهرها البصري التشكيلي المحض الذي يستثمر بذلك مع ذلك رصيدها الميثولوجي.. الفصبي وكثيراً ما يشعر المتأمل - برغم أننا في معرض للتصوير - أن الشخص عند داوستاشي تنفذ الأرضاء والهيات التقليدية المعروفة في النحت للمصرى القديم.. في شكل الجلسة، أو الوقفة، أو تقاطع اليدين على الصدر ، أو العناية بالإكسسوارات من عقود وأساور وأقراط وحلى وتيجان.. إلخ.. أو في هذا الحضور (الومياري) للتعدد التجليات.. المتراوح الإيقاعات.. ولعل في حرص الفنان أحيانا على أن ينجز بعض هذه الأعمال على أوراق البردى المتأكلة الحواف التي تعطي إحساسا بالقدم والعتاق ما يؤكد قصديته في تكريس هذا الحس المصرى للقديم .. للبحث للروح المصرى.. وللحضارة المصرية إبتعائا حيا ومعاصرا.. تلك الحضارة التي كانت سيدة العالم القديم بدون شك .. ولذلك يقول داوستاشي من خلال عنوان واحدة من لوحاته: «قادم أنا لكم من النظام العالى القديم، هي ليست دعوة ما ضوية بطبيعة الحال.. ولما التقاط ذكى للفارق الإنسانى والحضارى بين نظامين قديم وجديد.. النظام للقديم أبتعث الحضارة إبتعائا.. واكتشف الضمير.. وأخرى الإنسانية بالنور والفن والدين والأخلاق والبناء والتقدم وإبداع الحياة بكل المعانى.. والنظام الجديد - بعد كل هذه القرون - يكاد يقوم على عكس ذلك

بالضبط، السيطرة، والاستغلال، والإمداد للإنسانية، والتكريس للعداء، والتفرقة الحقة بين البشر.. والتوتر.. والحروب وجبروت القوة، وانعدام العدالة والحرية والمساواة.. إلى آخره.

ولا يخفى عنا أيضا هذا الحس الزخرفي- النباتي خصوصا - لدى داوستانشي والذي قد يعود بنسبه إلى تراثه الفني عموما ، وإلى تراثه الإسلامي خصوصا

اشعر- يقينا - من الرؤية الكلية لهذا الإنجاز الجميل أنتي إزاء فنان متصوف لا يرى فوقها جوفرية بين كائنات وأحياء هذه الدنيا من طير ونبات وحيران وإنسان وهذه (الوحدة للوجود) لاتأتي هذه المرة من منطق ميشالوجي كما هي عند القنماء .. بل من منطق أعمق وأكثر عضوية وجوانية، من منطق صوفي خاص ربما، لا يرى لهذه التفرقات الساذجة بين تديبات هذا الوجود الحي الواحد أي معنى.. ومن ثم تعطي عناصره الحية تلك بأهميات متساوية ومتسارفة تلغ في توحيد الرؤية وتجذير هذا الحس الصوفي.. بل تكاد للخصائص الحيوية أنواع حتى تسرى في الآخر سريانا ينهوا مغسوبا أصيلا.. فالشعر الحسني الإنسانية - في معظم الحالات - مثلا .. يتكون نسجها الداخلي من تكوينات نباتية وتفريمات شجرية، والحيوانات والطيور تمتلك حسا وشكلا إنسانيا.. وهكذا.. أو ليس هذا - حتى بالمعنى العلمي المباشر- صحيحا وحقيقيا؟ .. ألا نستوعب في تركيبنا الإنساني النبات والحيوان والطيور في صلب نسجنا الانسي.. والعكس صحيح أيضا.. أقصد أن للتراسل العضوي والامتصاصي (الاستيعابي) قائم بين الموجودات الحية جميعا في منظومة دائرية لاتنتهي، أو

في دورة أزوتية مستمرة.. إذا استعرتنا لغة العلم، وإذا عدنا إلى الوعي الداخلي.. للنور الجواني.. لهذا الحس الصوفي العميق.. فلابد أن نشعر في حالة داوستانشي وكأنه يحيا على هذا المستوى من الإدراك الفائق الحس.. وكأنه وصل إلى هذا النوع من التماسي (التيرقنا) الذي يقول به فلاسفة الهند.. والذي يحدث عنه أن جميع الكائنات الحية تبدو في أعلى مستوى للإدراك منصهرة في كل واحد.. لذلك يعرف الفرد عن الكل والكل عن الفرد.. ومع أن الهند يتحدثون عن معرفة كلية تامة واستبطانية بين البشر بمفهوم البيض، وبيئهم وبين شيرهم من الكائنات الحية (حتى لو لم يجمع بينهم نطاق مكاني واحد).. إلا أن يونج عالم النفس الشهير يد الأمر على استقامته فيقول ما معناه: لكل امرئ قدرة على إعادة الحياة للكريات عن الأجساد «في ذاته»..)

بمعنى أن الشخص في حالة من حالات الإدراك القصوى.. قادر على الوصول إلى معارف شخصية وموضوعية ومعلومات متقدمة تخص الأجساد.. من المفروض أنه لايلم عنها شيئا في الأحوال العادية، ولم يقرب عنها، ولم تمك له، ولم تقع في دائرة خبراته الشخصية على أي مستوى من المستويات.. ولكنه قادر في حالات بعينها من انجلاء البصيرة، ورفافة الحس، وثاقب الوعي، والإدراك الفائق، والعلم الباطن.. أن يهجز ويحس.. ويقع على معارف يقينية ليس هناك ما يبرر معرفته بها على الإطلاق من الناحية الموضوعية البحتة..

وهذه التجليات الصوفية.. هي ما يطالع المرء في أعمال داوستانشي.. هذه القنوات المفتوحة بعظمة بين الوعي العمودي والوعي الباطن.. بين البصر (التشكيلي) والبصيرة الجوانية.. بين الملمس

أو بهذا الوجود الشاسع الواسع للحيوانات والطيور:
الصمامة - النيك - القط - الحصان - الجمل - السمكة -
الفزال - الطاووس - الكلب - السلحفاة - الثعبان -
التمساح - ... الخ.

أو بهذا المصور المائل في اللوحات وعناوينها
للعوالم الفلكلورية والحكايات للشعبية المعروفة.. عن
الشاطر حسن وسنن الحسمن والجسمال، والعريس
والعروسية والملكة والفارس والزفاف والخير والشر
والمغاريت والفتيات.. أو حتى في تلك المشابهة بين
طريقة الفنان الشعبي الفطري التلقائي في التلوين بلوان
صريحة وزاهية في معظم الأحيان..

وإنما بدا هذا للتشرب الأعمق في فهم واستيعاب
هذه الطرائق الشعبية وتمثلها وإخراجها من جديد في
قوام منسجم مع بقية أعمدة الرؤية الداوستاشية.. أي أن
قيمة هذا البعد الشعبي في فن داوستاشي أنه دخل
في التسبيح المعصومي للتين للرؤية الكلية للفنان وأصبح
جزءاً أصيلاً في هذه الرؤية لا يمكن فصله أو استبعاده
باعتباره جسماً غريباً ملصوقاً من الخارج له عبء الدين
الخارجي الملحوظ للعمل الفني، وإنما تصورات هذه الأبعاد
والرؤى للشعبية إلى مكون عضوي من مكونات التسبيح
الضميم لألحى المضم بالروح والدماء في عمل
داوستاشي.. ومن هنا قيمتها.. كل قيمتها

يجدد داوستاشي باستمرار في تقنيات مله
مساكناته وأساليب شغل فراغاته وشغل أشكاله أيضاً..
فبالإضافة إلى اللوحات الزخرفية.. وأوراق الشجر..
والنباتات.. يبتكر أيضاً نوعاً من الخطوط الشرائطية
والأسهم بأشكالها وأنواعها التي تلعب عدة أدوار مهمة

والحاضر.. بمعنى أنه يرى للأصفي في تجسدهاته
المستقبلية: يرى الحاضر في إرماصاته الماضية.. عبر
الحبل السري - بمعنى مفتاح الحياة - الواصل من تراث
الأجداد إلى روح التجلي المعاصر لهذا للتراث على يد
فنان مصري كبير كداوستاشي.

يمثل عمل داوستاشي بمؤثرات متعددة في
الحقيقة.. فرعونية وقبطية وإسلامية كما قلنا بل وربما
أحياناً من حضارات أخرى - ما بين النهرين مثلاً
(الأسورية) خصوصاً في هذه اللون الطويلة للجمدة
نظام خاص لبعض الأشخاص والمتكررة بإيقاعات
مختلفة.. وحتى من الفن الزنجر أحياناً.. ثم من الفن
الإسلامي أيضاً.. هذا الاستخدام الذكي لجوهر
الأرابيسك ولحنى اللانهاية في تكرار الوحدات..
وزخارف التوريق.. والتشجير الملية، وابتعاث الأشكال
النباتية بشكل عام، ثم المصغور للمستوعب - في البنية
العميقة للرؤية - للعمارة الإسلامية والمكان والقباب
والأهلة وشكل النجمة.. الخ، والاستخدام الواسع كذلك
للحروف العربية والخطوط العربية بلوانها..

من ملامح أعمال هذا الفنان أيضاً.. التشعرب
الواضح جداً للروح الشعبية في الفن، ولنتق التخييل
الشعبي.. بعناصره.. وتصورات.. ومفرداته.. وطريقة
رعيه الشكلي بالوجود.. وأصاليه التشكيلية الشعبية في
بلورة هذا الوعى.. ليس في امتلاء الأعمال بالعناصر
الفلكلورية كما رسمها المخبيل الشعبي فقط: الكلب -
العروس - الحلاق - التفاحة - الهلال - الشمس - الزفة -
المولد - الميلاد - الوردة - المركب - المصا - العين - لهالة
للقيسة - القلب - القلة - الزخرفة - المخلدة - الزير -
الحاجب - ومطلق صنع الخزف الشعبي... الخ.

فى عمل داوسقاشى.. واللى تعتدل وتتلى وتلين
وستقيم وتنصرف وتلفذ هيئات مختلفة وتتداخل
عضويًا فى رحلتها المتنوعة مع التكوينات الإنسانية
والحيوانية.. حتى توثق أن تتحول هى نفسها فى عين
الرائى - برغم أصلها الهندسى الصراح - إلى كيانات
عضوية تملك استقلالها وحضورها الخاصين.

لا يوجد ما هو ثابت فى عالم هذا الفنان المتغير
دائمًا.. وثابت هنا بمعنى جامد.. استاتيكي.. بل هو
فنان مهرب باستمرار.. فى حالة تجديد دائم.. وحوار
جذلى لا يهدأ مع مكونات عالمه الفنى.. ومع مخلوقاته
التي أوجدتها فى هذا العالم.. وهو لا يعيد ترتيبها فقط
من حين إلى آخر.. من لوحة إلى أخرى.. ومن معرض
إلى آخر.. كما يفعل عدد لا بأس به من الفنانين.. وإنما
هو يعيد خلقها من جديد حيث تبعث مخلوقاته كل مرة
بعثًا جديدًا.. ولذلك لمخلوقات داوسقاشى وأشكاله
وعناصره ومفرداته عالمه ليست (قاموسية تصويرية)
ثابتة وليست (أبجدية تشكيلية) سكونية.. كما لدى
الكثرة.. وإنما مفرداته ذات تاريخ.. بما يعنى أنها تملك
أرضيها من التطور والتبدل والتحول والتغير.. مفرداته
تتبع وتبث من جديد.. تتناسخ وتراسل.. تتجدد وتكبر
وتتضخم وتتعمق وتتفاير هيئاتها عبر مراحلها الفنية
المختلفة.. ولكنها تملك حياتها الكاملة فى كل مرة برغم
انتسابها إلى نفس "الروح" .. هى مفردات تتناسل من
رحم الرؤية الفنية للفنان.. ولكنها لا تتطابق..

وهذا المرص من الفنان على التجدد لشمسه فى كل
تفاصيل العمل الفنى.. فلحياتها ما تشعر أن التكوين هو

البطل فى الصورة بالمعنى الكلاسيكى، وأحيانًا يستولى
الخط ويخلق حركته على هذه البطولة.. وأحيانًا يكون
اللون هو سيد الموقف وأحيانًا ما يمتزج الشكل
بالأرضية بجمال ممتع.. وأحيانًا ما ينفصلان بجمال
لا يقل إقناعًا.. وهكذا..

وغلبة عنصر من عناصر خلق الصورة لا يعنى
الإهمال أو التقليل من أهمية بقية العناصر.. أو أنها
غائبة.. وإنما يعنى أن ثراء الرؤية لدى الفنان المتمكن
جعل الخبرات التقنية والحرفية مطوعة ولينة فى بلورة
هذه الرؤية والتماد التام معها.. والاندماج الكامل فيها..
حتى لا تترى أين تنتهى الرؤية لتبرز التقنية أو العكس..
وما هو الخط الفاصل المصد بقية بين مجموع المهارات
والخبرات للتراكمة والمترابطة.. وبين الفكر الفنى القار
فى صلب الصورة.

هضعت داوسقاشى فنان من فنانى مصر الكبار،
ومن مشاقها العظام .. ومن مصنفاتها المعبدن فى
تاريخها الروحي والجسماني، وأحد البعث الكبار
لشخصيتها ولخصوصيتها الحضارية وطابعها الإبداعي
ورائها الفنى العريض..

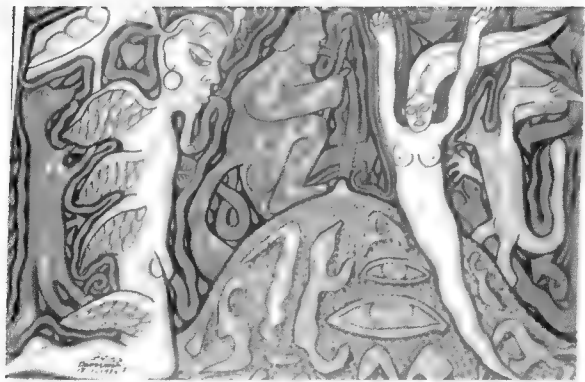
مجدد وأخ.. ومصور أريب.. يملك خيالًا بكرا، ورؤية
نافذة وخضبا روحيا عميقا.. كأنه يمتح من كنز كشف
له وحده.. ومثل هذه الكنز لاكتشف عادة إلا لمن قطعوا
أشواطًا طويلة فى الترقى الروحي وصولًا إلى المقامات
العالية الرفيعة فى بهاء النور.. وفى شمس أقداس
الروح..... فهنيئا له.. وهنيئا لنا!

عالم دلاوستی













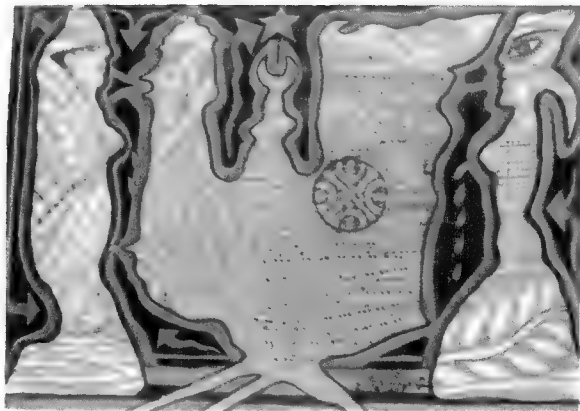


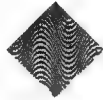












اللحظة

هي اللحظة
تلمح أطرافها من خطى العابرين
وتمتحننا ظلها غسلة
تختلي...

هل سيشبهنا شيء
أم سنلثم فيها تضاريسنا
ذات يوم؟
هي اللحظة
الريح نائمة

- لا استطيعُ
 صدراعُ ثقيلُ يمزقُ رأسي
 ساحتاجُ وقتًا لأنسى.
 ويدخلُ ماءُ
 ويدخلُ اشرعُ
 يدخلُ اللؤلؤُ
 دخانُ كثيفُ يغيرُ لونَ الخطي والمناقيدِ
 طعمُ الجوافةِ مرُ
 وإن تهدأَ الشمسُ خلفَ الزجاجِ
 وإن يَجِرَ الطفلُ في وغيكِ.
 وتتمسكُ..
 ينهمرُ الضوءُ فوق نواحِ البيانو
 أضغُ يديها
 وأهبطُ في فترقاتِ الجلوسِ.
 - أتذكرُ تلكَ الجبالَ
 ويومَ صعدنا سلالها اللولبيةَ
 يومَ ضللنا الطريقَ إلى نجمةِ الشُّبحِ
 كنّا وحيدين
 والثلجُ يسقطُ

يملاً أقدامنا بالتثيفِ

وتعدو.

سألتك: كم شمعاً سوف نطفئها.. ١٩..

شَفْ صَوْنُكَ

نِمتَ علوي رُكْبَتِي/

خفيوة الصبح قُكَلْتُ.

ولم ننتبه..

كان ثوبى خفيفاً

ومحطفه الأرجواني مُمتلئاً بالتثائر

ههههنا..

الضفافُ مفيضةً بالضبابِ

ورغبتك المستمرة في الرقص تتري.

أما زلتَ تعشقُ تلكَ الجبالَ

وأشجارها المستمرة بالغيم والزعرانِ

ورائحة اللؤلؤ في الشرفة الدائرية.. ٢٠..

كان حليفُ الوصاة يمشي

واوَّ السقائر يتحلُّ من نفسه

كلُّما عبَّ الليلُ غليوةً..

أو حبَّ الصبح في كرمشات الملاحة

والخسر، طوقَ الحكايةَ

— أين العشاءُ

الحديقةَ لاتنتهي النُومَ

يرتبك الصمتُ في شفتيها

ويطوئ الأريج:

هنا صار وضعُ الأريكة أجملَ

صورةً جوياء مهذبةً

والشبابيكُ طيعةٌ

لا أريدُ مزيداً من التوردةِ

الشَّمْعَدَانُ يسيلُ

وعشبُ حماقتنا يتناجب..

لَمَتْ شِفَانِهَا
 فِي رِشَاقَةِ نِيلِ الصَّمَانِ
 - الْكَثَافَةُ عَائِمَةٌ فَوْقَ سَطْحِ الرَّيِّبِ
 سَيَعْبُجُكَ الْهَسْكَرِيْتُ
 شِمَاعُ ضَنْبُلٍ تَسْلُلُ مِنْ كَوَّةِ الشَّيْخِ
 اسْتَرْقَ عَلَيَّةَ أَحْلَامِهَا
 وَأَسْبَسِبُ شَعْرَ الْعُرْسَةِ
 حَلَّقُ السَّيِّدَانِ طَرِيًّا
 وَطَعْمُ الْقِرْنَلِ فِي الشَّيْءِ حَلَوٌ
 وَخَلَّتْهَا فِي الْأَصْيَصِ تَضَبُّ...
 الْأَرَابِيْسُكَ مَنْسَجَمٌ فِي حَنَائِ الشِّعَامِ -
 - سَنُخْرِجُ...؟
 - لَا أَشْتَهِي أَيْ شَيْءٍ -
 وَتَطْرَى الصَّحِيفَةُ
 أَهْدَابُهَا تَرْتَفِي... فِهَاجَةٌ
 - لَمْ يَمُدَّ مَجْدِيًّا كُلُّ هَذَا الْمُهْدِيَّ
 مِنْذُ مَتَى وَالطِّفَافَةُ جَدِيرُونَ بِالْإِحْتِرَامِ؟
 سِيَلَتِي مَفْنٌ
 وَيَمَضِي مَفْنٌ

ونفسُ المجازيرِ

نفسُ الحرائقِ

نفسُ السقوطِ.

ألمَ وماذَ البدايِ

صوتُ الكمانِ بعيدُ

وموزارُ منكشٍ فوقَ نوتتهِ

هلْ بُعِثْنَا عن النِّيعِ؟

يَقْلِبُهَا النَّوْمُ

أَكْمَلُ قَهْرَتِهَا

قُرْطُهَا يَتَلَاها بينَ يديْ.

ويدخلُ ماءُ

وتدخلُ أشْرَعُ

يدخلُ النَّفْسُ

وراميهِ.

ولاشئٍ في جَعَةِ السُّلُلِ غيرَ رَغيفِ الطَّرِ.

المفطر :

منطقة مائدة جداً ، حيث تتبع أبنية السفارات بالإضافة إلى شيلات أو مساكن تنتمي إلى مثل هذا الجور. فقط هناك كشك يقع عليه ويصدر عنه ضوضاء قوية وسط الظلمة التي تكاد سائبة ، يبتاع المرء منه السجائر والمطجبات ، والحلويات ، العصير والمجلات. الحوان بين الرجل والصبي يدور عند هذا الكشك والصوت يصدر عن مصدر قريب منه.

١٠ =

الرجل: ضاع كل الزجاجات في مكانها
الخصم لها.

الصبي: البيبيس كولا في مكان البيبيس
كولا.

الرجل: الكوكا كولا في موضعها. الزمباكولا
أيضاً.

الرجل إلى الصبي: هكذا يا بني تتراص الزجاجات على
نحو رائع.

الصبي: ثم إنه يمكن، عنئذ، التعامل معها
بطريقة سهلة.

الصوت: السهولة في معاملة الزجاجات ليست
مسألة صعبة.

الرجل إلى الصبي: عليك أن تدعي أنه بمجرد أن تنتظم
الأشياء فإن الأمور تصبح أكثر

سهولة رابضة ويسراً.

الصوت: انتظم. فإن الانتظام هو أساس كل شيء.

الرجل: من يتحدث؟

الصبي: إنهم... هناك.

الصوت: إن تغر النظام حق قبره إلا إذا
كنت مجبوراً عليه. أعني أن يكون

ذاتياً.

الرجل إلى الصبي: يأتي ذاتياً. يصدر عن ذاتك.

الصبي: إلام تنتظر؟

الصوت: إنهم هناك... يتحادثون.

في يوم ما ستعلم أنه في وقت معين

يستوجب عليك أن تفعل شيئاً معيناً.

الرجل إلى الصبي: أو ما زلت تسمع؟

أم إنك ترى؟

(صمت)

يا إلهي... ماذا كنت قد قلت لك؟

الصوت: انظر صوب الهدف. لا ينبغي أن تحيد عنه.

اسمع يا بني. للمرء أهداف متعددة.

قد يحدث هذا أحياناً.

لكن الإصغاء لا تكون، إلا في

التصويب الصائب بطريقة صائبة

وعلى نحو مصيب.

(ضحكات خفيفة) ما رأيك في هذه

المترادفات؟

الصبي: دعني أرى الزجاحات.

الرجل: (بمنا نفس) لم كل هذا الهوان؟

الصبي: أنت قلت لي. أو لم تقل لي؟

لماذا التعتن إذن؟ لماذا الحديث

فيما لا يفيد؟

الرجل: ولكني لا اتحدث فيما لا يفيد.. أنا..

أنا فقط أفكر فيما يمكن أن يتميز به

نوع من الكولا عن نوع آخر من الكولا.

هذا حقى هذاحقى كلية. أنا قلت لك

أن أخى سوف يشفى... وأصرف

يتزوج من أختك.

الصبي: أنا أصرف كل هذا.. (لحظة من

المت)

الرجل: ماذا هو الذى أكثر من هذا؟

(يضحك في الصبر)

- ٣ -

الرجل: في يوم ما منكف عن بيع

الزجاحات المثجة..

أتصور هذا.

الصوت: في يوم ما منكف عن التحديق هكذا

فى لا شىء.

(منايا لهجت) هيا بنا نذهب إلى أى

مكان..

هلم بنا نفعل أى شىء..

(يمرد إلى لهجته الأولى) أوليست هذه

هى الحرية؟

الصبي: وماذا يجعلك تتصور هكذا؟

الصوت: لكك إذ ترأقب أيها الحارس.

فإن الأمر يختلف.. تنحصر حريتك.

فى حيز محدود. فى ساعات

محدودة ولوقت محدود.

الرجل: إنك تجادل فى كل شىء. وهذه

المجادلة فى حد ذاتها هى ما

سنجملنا نكف.

الصوت: .. أو تفهم؟

الرجل: أو تفهم؟

اسمع.. أنا أعرف أباك وامك وإخوانك..

أجلس بجانبى لكني اتحدث إليك.

الصبي: (يبدى إلى جانب الرجل).

الرجل: اسمع يا صغيرى. حياتنا تمضى

دون نفع حقيقى.

وأسوف تمضى أيامنا دون أن نتوحد.

الصبي: لن نتوحد بالطبع.. شىء طبيعى..

طالما أن سجاتورك ميعثرة هكذا.

الرجل: (فى حدة) سجاتورى ليست ميعثرة.

الصبي: (ينفض ويطر سوتة) تأمل ما بالداخل.

أن تعيشها. مثلك مثل أي شخص آخر.
ولكن هل أنت فعلاً مثل أي شخص
آخر؟

أولا تشعير بالتفوق؟ أولا تحس وأنت
تمسك برشايفك هذا إنك قادر على
أن تفعل ما لا يقدر على فعله
الآخرون؟

أولا تترك هذا التميز؟

الرجل: هذا الكشف الصغير لا يفرّك منظره.
فأنت واحد فيه كل ما تتطلع إليه..
في البقطة أو النوم.

هكذا قال والذي، فقط أعلن من
نفسك. ناد على بضاعتك.

الصبي: ليس هنالك ما يوصل إلى الإعلان.
هذا ما قاله والذي، كان تاجرًا مثلك،
وكانت له ملكة أيضا بضاعة. وكانت
بضاعته سرعان ما تفتنى.. دونما نداء.
وكانت أمي تهتف قبل أن يمضي:
إياك أن تنادى.
أمي كانت هي صاحبة مبدأ عدم
الناداة.

كانت أمي ترفض تماما أن يحدث
ذلك.. وأتبعنا أسلوب الصمت.

الصوت: إنك تريد أن تتحدث... ولكن إلى من؟
إلى من ينقصون عنك نكاه وفهماً
ومستويات؟

ثم ماذا يجدي الحديث؟ وفيه يدور
والام ينتمي؟

أثناء أداء واجبك، ليس عليك أن
تنطق.

الصبي: البضاعة تأتي وتتكم ولا نداء..
تفتنى ولا نداء.

الزبون يفصل والاب يشير بحركة
من رأسه أو بيده ولا ينطق حرفاً.
دونما صسوت تتلاشى أكرام
البطاطس والبطاطا والطماطم. دونما
أدنى صوت. ويقل مجهود.

... (وكأنه يسرد حكاية) يمضي أبي إلى
أمي وقد أفرغ بضاعته.
تتلقاه بكب من الشئ. اشرب.
ويشرب ثم ينام.

إنها تصطح عنه كما يصطح عنها. تبدي
وكانها تفكر له كل لنووية، ويبدى وكأنه
يفكر لها كل لنووية. ونشرب جميعاً.
وننام جميعاً.. حتى صباح اليوم
التالي.

(معاً، ألهجت الأولى) بغير نداء نريح،
ونجسد، بلا صوت، بدون أدنى
صوت. نمرح ونلعب.

نكتسي في الشتاء كمسوة الشتاء.
ونكسو أنفسنا في الصيف بكساء
الصيف. ليس منا من هو ليس منا.
وإيس فينا من هو ليس فينا.

الرجل: الوعد الحق... إنك لا تنادى ولكنك
تتكلم كثيراً.

الصوت: (يدلو قليلاً) إذا كان من الواجب أن

- ٥ -

الصبي: سأقوم بترتيب السجائر... على أن
أؤدى عملاً.

الصوت: (يزداد غضباً) نحن لا نقيم الدنيا
ولا نقدها..

لكننا نمارس عملاً بسيطاً.. نقوم
بإنجاز مهمة خاصة ومحددة.
(صمت)

الرجل: هل ذهبت أختك إلى المستشفى؟
(صمت)

(متلماً الغفران.
(يخفت الفسرة في منطقة الكتف ويكاد
يتأذى الرجل والصبي)

(صمت)
(الصوت الآن يسيطر كلياً على الحدث)

الصوت: نحن لا نطلب الشهرة، ولا نبغى
المجد.

ولا نسعى إلى ما يسعى إليه أناس
غيرنا.

صحيح أن لنا حياتنا الخاصة، كما
ذكرت لك، ولكننا نتقاضى أجراً
في المقابل. أولاً نتقاضى أجراً، ثم
أو لا نتقاضى أجراً؟

ماذا يمكن أن نفعل أكثر مما نفعل،
أو ربما أقل! مثلاً الذي يوسعنا
تحقيقه، إذا كان ذلك ممكناً؟ أه
أجبن.. ويسرعة.
(صمت)

أحدثك عن الواجب، فالتحدث إليك
عن الواجب.
وإذا كان من الضروري أن نضع
الأمور في نصابها.
فلنضع الأمور في نصابها.
وإذا كان حقاً أن نطلق الحق من
عقاله فلنطلقه.

الصبي: نعم أنا أتكلم كثيراً.
الرجل: إنك تتحدث عن أبوك.. ولا تقول كلمة
واحدة عن الحب، الحنان الذي يملأ
شيطان الليل، وينوي مدهاء في اللوحيان.
الصبي: المسألة في رأيي مسألة غفران.
الرجل: غفران أو لا غفران. ليس عليك أن
تقترح أو تبني رأياً.

الصوت: (يزداد علواً) ليس لك أن تبرّر، التبرير
مرفوض.

كل أنواع التبريرات مرفوضة تماماً.
هـب أنك في موقف كهذا.
افترض جدلاً، أن تؤذى الآن ما
أؤذيها أنا.
لست بحاجة إلى أقوال ضارعة، أو
ابتسامات ماكرة.

فلت ذلك جيداً. أو لا تع ذلك جيداً؟
إنك لا تستطيع بأي حال من
الأحوال، أن تمنع عن الأشياء
فعاليتها أو بيتاميتها... هراء.
هراء. أسمع ما أقول؟

الصبي: (مبأساً إلى الرجل) أسمع ما أقول؟

أو ليس الخير، كل الخير أننا هكذا..

انت وأنا..

إذا أمعنت النظر فيما نحن عليه
لوجدت أنه ليس في الإمكان أبدع
مما نحن عليه. لكنت لا تمنن النظر.

(صمت)

إنك فقط تعلم بالفتاة التي تهواها.
كيف يمكن أن تلقاها.

ولأي سبب، وما الدافع، كيف يمكن
أن تعانقها، ويلتصرك، أو
باصرة كيف يتسنى لك أن تقطف
زهريتها، وأن تنعم بما تمنحه لك من
لذات.. أو ليس هذا ما يدور في
عقلك؟

(صمت)

ثم إنك تريد أن تستعين بسميعة
على الاندماج في مثل هذا الخيال،
خيال مريض. صدقتي.

لذلك لأن صاحبك لن تكون سوى
مجرد فتاة كأي فتاة أخرى. وأن
تلتفت إليك، طالما أنك تقصّر في
عملك.

إنني أسدي إليك النصيحة. لكنت،
فيما يبدو، لا تقبلها...

ولم لا تقبلها؟

(صمت)

لأنك لا تريد أن تكون سوى ما أنت
عليه.

أن تفعل ما تشاء، وتخيّل ما تشاء،

وتعلم بما تشاء.

أسالك سؤالاً واحداً. ما نهاية كل
هذه الأحلام؟

كل هذه الأمنيات والتمنيات؟ ولماذا
تتمنى أصلاً؟

لماذا تتمنى أصلاً؟

(صمت)

أعني لماذا ترفع بنفسك إلى تلك
المنطقة الخطرة، الغير مضمونة في
أحسن الأحوال. صدقتي أمانيك
كلها عرجاء. ولن تستقيم أبداً. إنها
تجرف إلى هاوية لا معنى لها، ولا
ضوء فيها.

سواء أدبت أو لم ترد. إنك لا
تصدقتي. حسناً.

اسمع. هل تجيد صنع شيء ما؟
يلوياً أعني.

إنك بالكاد تمسك برشاشك،
أصابعك نحيلة. وبيدك تقبضان على
الزناد والماسورة بطريقة هزيلة. لماذا
أنت مذهب هكذا؟ أنا أريد منك أن
تصبح رجلاً. رجل بمعنى الكلمة.

فتاتك التي تهواها لن ترضى عنك إلا
إذا كنت رجلاً.

دعني أريك كيف تقبض على
سلاحك. أنا أكفيل أن أجعل منك
رجلاً.. لا .. ليس هكذا... ليست هذه

هي الطريقة التي ... أ... أخفض

للمأسورة قليلا.. لا.

ليس على هذا النحو.. ماذا تفعل

الآن؟ هه، ما.. ماذا تفعل؟

(صوت طلقات نارية من الرشاش

وارتطام جسد على الأرض).

.. ٦ ..

(تعود الإهانة إلى ما كانت عليه... الرجل

والصبي).

الرجل: تأكل الأرضة.. بعنا منه نسخة.

(صمت)

الرجل: هل تسمع؟

الصبي: نعم أسمع.

الرجل: هكذا يجب أن تكون الحياة.

(صمت)

الصبي: أخوك المريض لن يتزوج أختي.

الرجل: ولماذا .. لأنه مريض؟ سوف يشفى.

الصبي: لكنه لن يشفى.

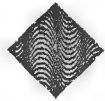
الرجل: (يمعن للنظر في الصبي) كيف؟

الصبي: ذلك أنه قدمنا بالأمس.

الرجل: (لا يزال ينظر إليه، ثم يدير وجهه).

دعنا من هذا الحديث.





فى الحدى الابيض عبر الجسد كله

١-

بالطولة المنسية على عتبة العالم، بحقة الصخر المتد،
 بشملة الليل التى لا تنطفى بخرائبك الكثيرة الأخاذة،
 بندى الليل اللأمع، بروحك المكتملة فى ذاتها،
 بسمائك البراقة تحت انهار الضوء التى لاتنهى،
 بصورك اللأهيب للروح، بوجهك المتحوت بأصابع الضوء كحكمة خالصة،
 بلقداسك للأمة كضراوة النجوم،
 بصوتك الذى يصنع أناشيد الليل الخافتة،
 بيقينك الذى لايتهى إلا على عتبة الشك
 روشكك الذى لايتهى سوى على عتبة اليقين،
 بشمسك السخية أيتها المرأة،
 بطراوة نهدك المكتنزين كُستقتين نابتتين بسلاسة على عتبة المرمر،

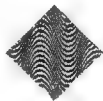
برخامك المنسلخ من مرمو الطبيعة للحي، بيباسك الذي يشبه الأمل،
بأهدابك التي تصنع طريقاً للحكمة، بأنامك المتسلخة باليقين والدهشة،
أنت نسخة الطبيعة التي لا تتكرر،
أيها المرأة: حيك حقيقة العالم.

٢٠

مهما كانت أعمالك ومبادئك أيضاً،
كلماتك تصعد من فم الأرض،
جسدك ينحني على الظلام يرقو،
فيما يتوقف الليل أمام غابات الاستوائية تظعن قفاز يدك الأبيض،
وترمين به في وجه الظهيرة (العدوة) التي تصير أهدأ بياضاً من النهار ذاتي،
مهما كانت أعمالك ومبادئك كذلك،
كلماتك تصعد من فم الأرض،
الزمن المنسوج بعناية يفرش حريضة الزأهي لتقدميك،
حتى في فراغ الجسد، ومن تحت وطأة الرغبة الحارة،
في الزمن للنهك على مقعد الأبيجة الفارغ،
عندما يتلكأ نهرك الصغير الفياض في حلقة الظلام هذه،
على زجاج نافذتك المضاع ليلاً أراك،
أرى زجاج عينيك العسائيتين اللتين تكتسيان بنعمة الطبيعة الأسبانية،
برقة بالغة تمسكين جزءاً من القمر وتخرجينه على سلام جسدك الطرية،
أنت الأشد كثافة من الطبيعة ذاتها.

والأكثرُ حكمةً من العالم في نفسِ الوقتِ،
أعرفُ جيداً أنك تجيدين لعبةً واحدةً مكررةً ،
هي حبك الخالصُ لهذا الجسدِ،
هاأنذا أوصدُ إلى حبك العالي برفقٍ لئلا تتنلق حصاةً واحدةً على الأرضِ،
معا، ومن زاويةٍ ضيقةٍ من زوايا الروحِ الخَرِيبةِ،
قد نطلُّ على اصقاعِ العالمِ، ومبائلهِ كذلك،
قد تفتشُ طريقَ الوحدةِ السخيفةِ وننأم عارفين إلا من العشبِ،
ريما نكزُّ النجومَ تحت بطانياتنا المهددةِ بالتلفِ،
أنتِ،
يا من تسليينَ غربةٍ روحى بقوةِ إلهيةٍ.





بلاد

غابرتني البلاد التي
 غدرت بالهوى
 وكان المناخ يللم أعطائه شاردة
 متشبها بالطقس الصغيرة وهي تحاصره بالفرائط
 وكان المناخ حزينا
 متبها للدعوى الكبيرة وهي تذرثر كتاباتها سؤدا
 وكنت أودع نافذتي
 وأجلو غبار المسافات عنها
 ويمسح ظاهر كفى
 خطف الندى فوقها
 وكان المناخ يموت
 فاجلنتي البلاد التي

فوجئت بالئوى
كان السماء يئث برويته الحارقة
ويكث الألم نفسه خجلي
كى لا أقسم جسمى عجلى
بين الجسم الكثرية
وهى تجوب التخوم البعيدة
ثم وهى تعود
وأوشك أن استعيت
غيرتى البلاد التى غيرت
لم يكن قاسيا ولا ممتنى أن أموت
لم يكن ما أريد
وما كان لى
ما أريد وما لا أريد
فانخرطت حيايدا
فى المغارة
أسعى الى الماء
ورحت أهرجر صبرى ورائى يأسا
وأودع يأسى فى الجب صبرا
ورحت أميئتى للفراق الأكيد
ورحت أفارق إرثى
وأطرى المسافات طيا
والحداء الحزين يودع صمت البلاد ورائى

راويتني البلاد
ورايتها عن نفسها
وهمتُ بي
وهمتُ بها
وايقتُ
أَنْ لا خلاصَ بغيري
وايقتُ
أَنْ لا سبيلَ إليها
سوى أن أكونَ إليها السبيل

* * *

قلتُ:
2.
سأرى إلى جبلٍ من كلامٍ
ليصمم شعبي
وقالت بلادي في الفلك:
هيتَ لك
ورجتُ أغني

(الكويت)

السؤال الذى طرحه اندريه جيد عام ١٩١٧ فى كمبريدج حيث كان مدعوا على مائدة غداء اقامتها الجامعة، كان فى حقيقة الامر اجابة على سؤال آخر ساله الشاعر الإنجليزي هاوسمان A. E. Housman جاره على المائدة، والذى قال له:

«كيف تفسر ياسيد جيد عدم وجود شعر فرنسى؟ ثم اضاف موضحاً: إنجلترا لديها شعر وكذلك لمانيا شعرها وإيطاليا لديها شعر كذلك ولكن فرنسا ليس لديها شعر.. اعرف ان لديكم Baudelaire و Villon وآخرين ولكن بين Baudelaire و Villon مهما طالت المدة التى تفصلهما لا يمكن اعتبار هذه الخطب المقتاة التى قد تجد فيها شيئاً من الفكر أو البلاغة أو العنف أو العواطف ولكنها ليست أبداً شعراء» (اسقط الشاعر الإنجليزي Housman من حسابه القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر بما فيه من شعر الرومانسيين والبرناسيين حتى وصل إلى Baudelaire وهنا سأل جيد: ما هو الشعر؟

هل يتغير الشعر من شعب إلى آخر؟ وهل الفكرة التى يكونها شعب ما عن ماهية الشعر وما يجب أن يكون عليه الشعر تختلف من جيل إلى جيل؟

«ما هو الشعر؟» سؤال طرحه Baudelaire فى مقدمة ديوانه ازهار الشر وإذا كان Baudelaire قد اضاف جنيداً إلى الشعر من حيث الشكل والمضمون إلا أن بداية الشعر الفرنسى الحديث كان عام ١٨٧٠ مع تجربة الشاعر Arthur Rimbaud هذا الصعلوك النبى المتتمرّد والمخرب، لم يترك شاعر من الشعراء اثراً على الذين جاؤوا بعده مثل ما ترك رامبو هذا الاثر يمتد إلى

ما هو الشعر؟

دراسة حول تأثير رامبو على شعراء السبعينيات

يومنا هذا وتدين له أغلب الأشكال الجديدة فى الفن المعاصر بالكثير ويطلب رامبو الشاعر الحديث أن يأتى بالجديد شكلاً ومضموناً فالشاعر يبحث داخل نفسه عن الممكن، يحاول أن يسجل ما لا يمكن قوله ويقول ما لا يمكن التعبير عنه، ويعبر عن ما لا يمكن ذكره، ويحاول كذلك قلب الأوضاع الشعرية إن أثر رامبو تعدى حدود بلاده وما هو يمتد إلى الشعراء العرب بعد قرن من الزمان، وأصبح رامبو أسطورة بدأت معها الحداثة الشعرية ينزع من الانفجار الذى يولد أفكاراً جديدة وأشكالاً غريبة وتشكيلات غريبة وكما تلجر الثورة طاقة الشعوب تلجر الحداثة طاقة اللغة؛ فهي رؤية جديدة للعالم وثروة القصيدة فى بعدما عن التقليدى والمتعارف عليه، وهى حالة من القلق والتوتر يكشف بها الشاعر عن ذاته ويصل إلى المناطق المحرمة فى الشعر أملاً فى تغيير الواقع.

إن حياة رامبو وأعماله هى كالجبركان، وهو ظاهرة تحطم القشرة الأرضية وتبعث النار من حولها، ولقد حاول الشعراء المغاربة الناطقين بالفرنسية الدخول من الباب الذى فتحه رامبو على عالم السحر والأحلام والخيال، محاولاً البحث عن لغة جديدة عالية تمحو الألم الفكرى، ونذكر على سبيل المثال محمد خير الدين المغربى وكاتب ياسين الجزائرى الذى يطلق عليه Claude Roy اسم رامبو العربى، ولكن هؤلاء الشعراء درسوا رامبو فى المدارس للفرنسية وقرأوا أعماله وتأثروا بها، فهل قرأ شعراء السبعينيات المصريين رامبو؟ وإلى أى مدى كان تأثيره عليهم؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى هذه الدراسة.

يفصل قرن من الزمان بين رامبو هؤلاء الشعراء المصريين وبالرغم من ذلك فإن التشابه بين أعماله وأعمالهم يبدو كبيراً.

وإذا كانت الحداثة العربية قد بدأت قبل هؤلاء الشعراء مع جيل سابق مع نازك الملائكة والسياب وعفيفى مطر وعبد الصبور ورويش وحجازى والبياتى وغيرهم، إلا أنها وصلت إلى قمته مع هذا الجيل من شعراء السبعينيات بالذات مع مجموعتى «إضافة ٧٧» و«أصوات».

وإذا كان أدونيس يحاول الفصل بين الحداثة الغربية والعربية بقرائه «الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية»^(١) (ناتجة لنهايات القرن صد ٢٠٢٨).

إلا أن الارتباط يبدو لنا وثيقاً بين الحداثتين وبين تجربة رامبو الشعرية وهذه التجربة العربية. إن الحداثة فى الشعر العربى لاتستقل عن تأثيرات الغرب، فالشاعر عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء فى بحث دائم من لغة جديدة تتخطى اللغة الكلاسيكية، لغة العقل، إلى لغة الكيمياء السحرية وهى مغامرة بلا حدود فى تجديده اللغة وتحرير الخيلة وتبديد الحدود المتروكة بين الواقع واللاواقع. وعموماً إن لم تكن الحداثة العربية نسخة أو امتداداً للحداثة الغربية، فهى على الأقل نشأت من نفس الظروف وبفعل الأسباب نفسها، فلنستعرض سريعاً تجربة رامبو الغربية وتجربة شعراء السبعينيات المصريين ونرى ما بينهما من تشابه من حيث المضمون والشكل.

أولاً: من حيث المضمون:

١- تجربة النبوة والنبوة

يقول رامبو: لقد رايت أحياناً مايعتقد
للإنسان أنه رآها (الركب للثل)

إن النبوة هي هبة إلهية تمكن من معرفة وتفسير
أسرار الخلق والكون ويصبح الشاعر نبياً بقدرته على
رؤية مايتعدى الحدود الزمانية والمكانية ولقد تحولت كلمة
Voyance أو النبوة من المعنى الدينى عند Hugo إلى
آخر مرتبط بعملية الخلق الشعري والإبداع عند رامبو
حيث أنه كان يصنف ماقبله من شعراء على أساس
كونهم Voyants أو Non Voyants فهي بالنسبة لرامبو
منهج وأسلوب يصبح به الإنسان شاعراً مبدعاً خلافاً
وتجهد هذه النبوة أو النبوة عند شعراء السبعينيات
فيقول رفعت سلام «أنا النبي الرجيم» (مكدا ثلث
للهاية ص ٩٩) ويضيف في إشرافاته وهو يستعير اسم
ديوانه من إشرافات رامبو: «هكذا أجيتكم عارياً بلا
نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما كما
يدعى الشعراء عادة»

ويضيف «ولست نبياً ولا شاهداً أو شهيداً»

ويخلط محمد سليمان بين اسمه واسم النبي
سليمان. كما نجد عند هؤلاء الشعراء كماً كبيراً من
التناسل القرآني وأقوال الرسول وذكر المسيح، وتتساءل
لماذا هذا الكم من النصوص القرآنية المستوحاة في
أعمالهم؟ أم جزء من ثورتهم على كل القيم؟ أم هي كما
يقول أحمد عبد المعطي حجازي رغبة في تجاوز
الواقع واكتشاف المجهول: يكتب أحمد عبد المعطي
حجازي في أمراء ١٩٨٩/١/٤ «أن كلام رامبو

يتكرنا بكلام بعض الشعراء العرب المعاصرين
الذين يدعون هم أيضاً النبوة ويستعيرون لغة
القرآن والإنجيل والتوراة ليتحدثوا عن تجاوز
الواقع واكتشاف المجهول»

٢- الشاعر سارق النار:

يعتقد رامبو أن الشاعر هو سارق للنار ويقول
«عشت شعلة من ذهب لضوء الطبيعة» (نمل في
الجحيم) ويؤكد رامبو على أن الشاعر:
«بين الناس هو المريض الأكبر والمجرم الأكبر
والملعون الأكبر ولكنه العالم الأكبر» ويؤكد رفعت
سلام هذه الانساجية في جسد الشاعر «ولكنه القاتل
القاتل في جسد واحد».

(إشرافات ص ٩٩)

ويتساءل: «كيف لا أخرج على الناس إذن شاهراً
وجهي متشحاً بالشرور المضيفة» (إشرافات ص ٣٢٥) أو
«أنا غابة ملغومة بالشرور الفاتنة» (مكدا ثلث للهاية
ص ٩٩).

إن الشعر هو نبوة ونبوة بكل ما في النبوة من آلام
ومعاناة وتجاوز للألم ويقول حلمي سالم:

أه من زيف انبيائي قتلوني من الظهور قتلوني

(الأبيض المتوسط ص ٥٨)

إن هناك ثلاث كلمات مفاتيح تتكرر بكثرة في شعر
رامبو وشعر هؤلاء الشعراء هي ذهب ونار وجحيم، ثلاث
كلمات ترمز إلى الشاعر سارق النار يقول حلمي سالم:

النار في عيوني والريح في يميني

(الأبيض المتوسط ص ٥٨)

هذا التحدي للكلمة أو محاولة التوحد معها، هل هو مرادف لتدمير الذات أو غلب الذات؟ إن بروجيكتيوس Prométhée سارق النار كان مصيره أن يقيد إلى صخرة حتى الأبد وكذلك إيكاروس Icare احترق بأشواء أحلامه الباهرة.

٣ - تصدع الأنا:

منذ أن صاح رامبو (أنا هو الآخر) والشعراء ي حاولون معرفة هذا الآخر والتوحد معه، وهذه العبارة تتعلق باللاشعور الجماعي عند Jung، والربط بين الذات الفردية والذات الجماعية، فالشاعر يصبح متخطياً لذاته ومعبراً عن الذات الجماعية للبشرية جمعاء. ويصبح أنا الشاعر «آخر» أو «لا أنا» وهذه نظرية جديدة لفهم اللغة الشعرية. يقول رفعت سلام: ارتدى جسداً جديداً (روية الفوضى) كما يقول في إشرافاته :

كان البحر يغزونا فيقسمنا إلى نصفين نصف
في اتجاه الوقت والآخر يسكن الرحيل

ويقول عبد المنعم رمضان في غريب على المائدة:
«الاسم الآخر أنا» إنها مفارقة جديدة للإنسان تبدأ، ويقول حلمي سالم: لماذا كشفت ذاتي لذاتي؟ وقضحتني أمام شخصيتي الثانية المدعاة الذهب إذن عنى أيها الجزء الأليم في أنا في حالتي غير الكاذبة يا فضيحتي التي عمرها ثلاثون عاماً من الشيز وفرنيا الأنيفة المرتبة (سيرة بيرس قصيدة وجهه تمنحني وجهي) ويقول محمد سليمان:

عاقبك الرب، وجدّ فيك التقيضين

(القصائد الزمانية ص ٥٥)

ويتالم الإنسان من هذه الانبجاجة من وجود الشاعر والإنسان في كائن واحد. يؤكد حسن طلب على هذا الحضور المنقسم المتعدد للذات فيقول: «التجربا من أوصافى وصفاً وصفاً/ اتجزأ عن انصافى/ نصفاً نصفاً (إل النار ص ٧١). هذه الانبجاجة هي انفصال بين الشخص وطموحاته الإنسانية.

٤ - الاقتباس والتضمين

لا يقتصر الاقتباس والتضمين على العناصر القرآنية، ولكن يشتمل عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء على الآتي:
أولاً : ذكر عدد كبير من أسماء الشخصيات التاريخية والأسطورية والأعلام من الأسماء المعروفة. ونلاحظ تكرار ذكر اسم رامبو عند الشعراء المصريين مما يدل على أنه ليس بعيداً عن فكرهم أو كتاباتهم.

ثانياً : الإشارة إلى الكثير من الأغاني. وكما يدخل رامبو الأغاني في قصائده النثرية - تتضمن أعمال هؤلاء الشعراء عدداً كبيراً من الأغاني، سواء لعبد الوهاب أو عبد الحليم، أو أبياتا من ميون لشعر القديم.

ثالثاً : كثيراً ما يذكر رامبو الأسطورة والحكاية الشعبية، فكما يتحدث مثلاً عن عقلة الإصبع في قصيدة Ma Bohème يستخدم حسن طلب كلمات الحكاية الشعبية السحرية فيقول: افتح ياسمسم ينطلق القمقم عن شهووش أو ميمون (إل النار ص ٥٩) ويشير رفعت سلام إلى أهمية الوصول إلى أسرار الأساطير فيقول:

علمناك أسرار الأساطير الخفية/ لغة الطير
واقوال الرياح الوثنية/ كي تبدأ الرحلة في سفر
الهناعة (بريد النوى ص ١١)

٥. تيمات

وهناك أيضا مجموعة من التيمات المتشابهة والمتكررة
في شعر رامبو وعد هؤلاء الشعراء ولنذكر على سبيل
المثال:

أ. النؤس والفقر

وكثيراً مايعبر عنه رامبو في صورة مجيبيه المثوية،
وهذه الجيوب المثوية هي أيضا جيوب رفعت سلام
فيقول واحسب ماتبقى من نقود في جيبي المنقوب
ويؤكد ذلك أكثر من مرة لم أعثر في جيبي المنقوب
إلا على انشودة وطنية
ب. الثورة والتمرد:

يقول رامبو «أنا الذي يتالم وأنا الذي تمرد
(L'homme juste) إن أشعاره ماضى إلا ثورة وتمرد
ضد كل شيء، ضد كل سلطة، وكل قيمة، ضد الحب
والحق والجمال والأمل والسعادة، إن شعره عبارة
عن عملية تطهير وغف ضد كل شيء، فأميز قصيدته
حكائية (Conte) يحطم كل شيء، يقتل النساء ويحطم
الجمال وينزع الميوان ويشعل الحرائق بالقصور ويمزق
الناس أرباً ثم يتساءل: هل يستطيع الإنسان أن يصيح
سعيداً أو تشوئاً بهذا التحطيم؟ ووطن حلمي سالم:
أعطني شعراً عنيفاً أعطني لحناً كثيفاً (سكسريا
يكن الام).

ويؤكد رفعت سلام: أغنى للانهياريات والشيوخ
والهزائم القاصمة ولنفسى (هل هناك علاقة).
(الهاوية ص ٧٤)

وفي النم الفاسد (Mauvais Sang) يتبرا رامبو
من جنسه ومن أسلافه ويضع نفسه في جانب الجنس
الأسود، يرفض هؤلاء الأسلاف لأنهم برابرة قد يكون
أخذ منهم الميوان الزرقاء ولكنه أخذ منهم أيضا ضيق
الافق، وقد يلبس زيهم الوحشي ولكنه لايزيت شعره
مطلهم، فما هم إلا ذابمو الحيوانات وصاروا الأعشاب،
ويطن: لم أكن أبداً من هذا «الشعب» وحسن طلب
يرفض جنسه العربي وتاريخ العرب وقبائلهم وأسماءهم
فيقول:

«إن الكلمات هوان/ والتاريخ العربي هوان/
والخيل العربية/ والأنساب.. الإلقاب/ فقحطان
وعننان/ في الذلة سيان»

(نيرجنة الحب ص ٧٤) ورفعت سلام يريد تحطيماً
كاملاً لكل النظم والمؤسسات:

«انفعت هائجاً إلى الميدان كاستفائة أو قنبلة
زمنية تنفجر في الوطن الخراب لتقنهم الأحزاب
العننية والسرية والشرطة والصحف اليومية
والأسبوعية والشهريه والجيش وقاعات الندوات
وبور العرض..... إلى آخره

(الإشراقات ص ١٥)

هذا التحطيم الشامل ينكرنا بتقصيدة رامبو
Qu'est ce Pour nous mon Coeur التي يقلب فيها

د - الجوع والعطش:

كثيراً ما يتحدث عنه رامبو، وإذا ذكرنا فقط عناوين قصائده التي نجد فيها إحدى هذه الكلمات أو كليهما يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

كوميديا العطش - حفلات الجوع - الجوع إلى آخره... الجوع والعطش رمزان نجدهما في أعمال شعراء المسيحيين، فيقول محمد سليمان: الجوع يلقي على الماء أشباحه الهرمية/ (القصائد الرمادية ص ٤٥) ، ويقول عبد المنعم رمضان: «صارت الرمانة العطشى تخضع اللبن الرايب للجائع فيناء» (الحلم ظل الوقت ص ٦٢). وبعيد المنعم رمضان تصيدة بعنوان «الجوع» في ديوانه لماذا أيها الماضي تنام في حديقتي؟ ويقول حسن طلب: هل يستمر الليل/ في طهو المجاعة؟ رويص: «عريان وعطشان» (الليل النبل ص ٧٤).

هـ - ومن التيمات:

أيضاً المدينة وما تملكه من صدمة بالنسبة لرامبو أو هؤلاء الشعراء، حيث نزح رامبو من مدينته الصغيرة Charville إلى باريس فصبغته المدينة الكبيرة كما نزح أغلب هؤلاء الشعراء إلى القاهرة من الوجهين البحرى والقبلى، وكثيراً ما يذكرين المدن بأسمائها رمي غالباً مرتبطاً بصفتها سلبية، فمدن رامبو هي مدينة الوحل حيث القصور بنيت من عظام وهي مدينة من سعار وناس حجر وليل مالح وريح حامضة.

(الباهرة ٧٦) «أو مدن فتن يتالف من دودها وطن عطنه عند حسن طلب (سيرة البنفسج ص ٦٩).

كل نظام ويمتد على كل سلطة ويصبح: «هيا إلى الحرب والانتقام والفرح» ويحاول رامبو تحطيم الجغرافية والتاريخ أيضاً، وهذا التحمير للزمان والمكان لإعادة وضع جغرافية جديدة وتاريخ جديد نجده عند حلمي سالم في الأبيض المتوسط حان أن أضع جغرافية خاصة بى: أحط وطناً مكان وطن، حان أن أضع تاريخاً خاصاً بى: / أحط زمناً مكان زمن

هذه الثورة ضد السلطة والحاكم والنظم والمؤسسات والقيم، ضد كل شيء، هذا الغضب الداخلى هو انعكاس للعنف الخارجى من حوله.

ج - الطوفان:

يريد رامبو الطوفان ليمسح كل شيء حتى يعيد خلقه وتكوينه وله قصيدة بعنوان بعد الطوفان يؤكد فيها هذا المعنى. ونجد الطوفان الكاسح في أعمال المسيحيين: فيقول رفعت سلام: تنفجر السنايل والحقول ويخرج الفيضان عن مجراه (بريد الدرس ص ١٦) ويؤكد محمد سليمان قائلاً: الآن تنفتح المدينة/ يبدأ الطوفان/ باب البحر لا ينسد (القصائد الرمادية ص ١٠١) هذا الطوفان مرتبط بنهاية العالم التي يتحدث عنها حسن طلب: ولكن قللى لا يعرف كيف يفريق العالم من جهله/ قبل شروق الشمس من الغرب/ وقبل مجى الدجال الأعور/ وحيث الأشياء تعود لجوف الأرض/ وكل جنين يرتد لأصله. ويؤكد رفعت سلام على أنها النهاية فيقول: يتداعى كل شيء/ كل شيء يتداعى/ يتداعى كل شيء (بريد الدرس ص ٦٤).

هـ - الزمن:

وللزمن أهمية كبيرة عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء، وهو زمن محدد وبغير محدد في آن واحد، وهو زمن يهرب، منا، يتحطم كما يتحطم كل شيء..

ز - الحب:

كذلك يؤكد رامبو على ضرورة إعادة تكوين الحب أو اختراعه لأنه لم يعرف منه غير الجانب السلبي، والحب عنده هو علاقته الشاذة مع Verlaine أو هو مجرد الإثارة الجنسية ويبدو الحب سلبياً أيضاً عند هؤلاء الشعراء.

هـ - الدمامه والقيح:

كثيراً ما يخلط رامبو بين الدمامة والقيح فيقول «جميلة بقيح»، مثلاً، وهذا الخلط بين هذين المتناقضين نجده عند شعراء السبعينيات، فيقول رفعت سلام في إشرافاته مثلاً:

«أدندن لحناً هداماً في استسداد الخراب
الجميل، ويتسائل حسن طلب: أين الجمال والقيح/
وأين الشعر القبيح؟ (زمان الزيرجد ص ٣٩).

ط - الشعر جنون:

يتساءل حلمي سالم: هل الشعر الجنون أم الجنون الشعر؟ (الباني والمائي ص ٩٠) ويربط رامبو بين الشعر والجنون، ويخلط بين الكلام والصمت، كما يفعل هؤلاء الشعراء فيقول حسن طلب: صمتٌ وكنت تكلمت (سيرة البنفسج ص ٢٢) ويقول رفعت سلام: لايتاي/ سوى الوحدة.. والصمت/ واشباح

الجنون/ (وردة الفسوفى ص ٦٢) ويكتب حلمي سالم: الصمت والكلام غابة وغابتي/ تفتح النخل جثماناً/ وجثمانتي يستحيل في جماعتي سؤالاً السؤال اكتب أولاً اكتب/ (الابيض المتوسط ص ٦١).

اختار رامبو ألا يكتب روبرت الكتابة الابنية في قصيدة «وداع» آخر قصائد فصل في الجحيم، لقد حاول أن يبحث عن المجهول، ولكنه اكتشف قصور الواقع واستمالة تمقيق أحلامه، فانتهى به المطاف قبل الأوان إلى الصمت والانقطاع عن الكتابة. وإذا كان حسن طلب ينهى ديوانه سيرة البنفسج بهذه العبارة «منكم ومنى سكتة الأزل» إلا أنه تغلب على صمته، واستمر في الكتابة.

ومن التيمات المتشابهة أيضاً الرحيل وتشبيه الشاعر بالزريق الذي يبحث عن المجهول، أو عن بر الأسمان، وكذلك تيمة المفتاح، فإذا كان رامبو يعتقد دائماً أنه يملك «المفتاح» الذي سيفتح أمامه العالم ويؤكد «أنه يحتفظ لنفسه بالترجمة، فحسن طلب أيضاً يؤكد أنه «لغة لا تخرجهم»، ويتحدث عن «صفاتيح حروف الأسماء» وعن سر الكلمة، وأخيراً يظل الإنسان هو محور هذه القصائد، ويصبح الأنا مركزاً للكون، ويحاز الشاعر صوب ذاته ويؤكد ذلك ماجد يوسف فيقول أنا خرجت من أنا... أنا/أنا.. أنا... أنا الواحد/ العدد. وإذا كان هذا التشابه موجوداً بهذا الوضوح بين شعر رامبو وأعمال هؤلاء الشعراء من حيث المضمون، فإنه أيضاً موجود بوضوح أكثر من حيث الشكل: لقد سمى رامبو تجربته للبحث عن لغة جديدة كيمياء الكلمة أو Alchimie du Verbe. هذه القدرة السحرية للكلمة

موجودة أيضا عند هؤلاء الشعراء، وهم يؤكدون أيضا على بحثهم عن لغة جديدة، فيقول حلمي سالم (في قصيدة شين عين رام): سمعنتي أقول في مسيري/ هذه الأرض لغة جديدة؟ ويؤكد في قصيدة (يزنغ): «إن لغة تكونت/ إن شعبا ابتدا.

ويتعامل هؤلاء الشعراء مع الحرف كما تعامل رامبو من قبل، على أنه قوة سحرية يحاول الشاعر بها تجاوز الواقع وخلق عالم بديل. وتصبح القصيدة مشاعرا للفوضى، تصبح هذيانا، ويصرح رامبو بأنه تعود على هذا الهذيان وأصبح مرافقا لشعره ويقول: لقد وجدت فوضى عقلية مقدسة، ويؤكد أنه يرى مسجداً بدلاً من المصنع أو مدرسة صنعتها الملائكة أو عريات تجرما الفيل تصعد في طرقات السماء، ويقول رفعت سلام: «أهذي كما أهوى ولاهوى إلى الهاوية» (إشراقات ص21).

هذا الهذيان الشعري عند رامبو كثيراً ما يكن بتأثير المخدر أو المشيش أو الخمر، وتصبح اللغة مرادفة للحمالة: «أيتها اللغة/ كفى عن اللهو بانصاف الكؤوس الفارغة» (سيرة البنسج) ويضيف حسن طلب: التبيذ المسمم/ ريتنا الأوحده.. الحلو والمر.. ما زال في الحلق يقطر (أزل النار ص: 87).

ويكتب محمد سليمان: ياسيدي أنت جرح/ تعبى نفسك بالنوم أم بالخدر/ هل تتلخخ في آخر الليل؟ (القصائد الرمادية ص: ٩٠) وتصبح القصيدة أيضا غامضة على القارئ فلا يستطيع أن يفك شفرتها (كقصيدة H لرامبو) ويكتب حسن طلب: أيتها القصيدة السؤال يبلق رامبو تجربته الشعرية في

البحث عن لغة جديدة في قصيدته في Voyelles أو الصوائت، حيث يجد علاقة بين الحريف والألوان والصور الشعرية، وكذلك يفعل حسن طلب فيقول: النون/ نون نيرك/ والجيم/ جيم جمرة/ واللام لوغوس انغماس النار/ في الخضرة والجمرة/ والألف المهموزة/ الحرف ذو السيف/ الذي من نار يبدأ التفتيد/ (أزل النار ص: ٧٢، ٧٣) أو يقول:

كاف... الف... نون/ افتح باسمسم/ ينفلق القمقم/ عن لونين/ الأخضر مشكاة/ والأحمر كانون/ الف/ لام/ ميم/ نون

(أزل النار ص: ٦٠) ويعد هؤلاء الشعراء صورا غريبة فالأشياء لتسمى بعسمياتها فيقول رفعت سلام: «لي أن أسمى الألقا ثوبيا ضيقا والكتابة ورطة والدولة سيركنا من الصواة والقطة والانتخابات ملهاة والسكوت سكيناً والجراحد جيشاً من الداعرات (إشراقات ص: ٧٣) ويخلطون بين عالم من السحر والخيال، حيث يمتزج فيه الواقع باللاواقع ويؤكد رفعت سلام في أكثر من موضع: امضى متوهجا بالفغوض الغريب/ عابسا بالمحرمات التي تطولها يدى (إشراقات ص: ٢٧) وتوجد بعض الصور الشعرية التي تتكرر عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء:

١. يقول رامبو «اجلست الجمال على ركبتي» (فصل في الجهم) ويكتب رفعت سلام «اجلس البحر على يدي في الاصيل: أو غبار ذهبي ينام على قدمي قزيراء أو يكتب محمد سليمان: «النجم يحط على ركبته اليسرى» (القصائد الرمادية ص: ٩١).

والدموع بيضاء والروائع سوداء والعماريات زرقاء
والشفاه خضراء عند رامبو. واللون ليس الأسود
والأحمر والأخضر ولكنه لون المرأة ولون العواء والعويل
ولون الرماد ويؤكد حسن طلب: «وثامت: رأيت
العالم لوئاً واللون دماً/ والدم يستأثر/ كان
البستان يثان/ وكان الزيتون يخون/ فتلذذت
برائحة الزقعة (سيرة البلسج ص ٢٨). ونجد علاقات
بين أشياء لا صلة بينها في الواقع، وهي ما يقدمه
بوليفر وأسماء Correspondances أو ما يعرف بتراسل
الحواس.

اللغة الجديدة:

يخلط رامبو هؤلاء الشعراء بين اللغة الفصحى
والعامية ويستخدمون كلمات غير مألفة قد تكون نادرة
أو هامشية أو لغة بنية، مهيبة وتكتسب الألفاظ دلالات
جديدة، ويفجر الشاعر العلاقات المألوفة بين المفردات
اللغوية، ويستخدم الكلمات والمصطلحات العلمية
أو الفلسفية والكلمات الجديدة المنحوتة.

وكما يدخل رامبو بعض الكلمات الإنجليزية
أو الألمانية، كذلك يفعل حلمي سالم ويستخدم عبد
المعزم رمضان (في ديوان غريب على العائلة) كلمات
أعجمية من أصل لاتيني: كومودينو - نيجاتيف - كلينكس
- بلكنة - تاير - بيجامة - تليفزيون - فانتازيا....

وكما يستخدم رامبو الكليشيهات والكلمات المعمة
والمأثورة، نجد هؤلاء الشعراء أيضاً يستخدمونها، وإذا
كان في شعر رامبو بعض الأخطاء اللغوية والنحوية،
ففي شعرهم أيضاً بعض الأخطاء، ويكثر رامبو هؤلاء

٢. يقول رامبو «قدم بجانب قلبه» (Ma Bohème)
ويربط محمد سليمان بين القدم والقلب في هذه
الصورة الشعرية: «يخرج الآن منه، يرى نفسه في
الظلام التهاوي منتعلاً لقلبه». (القصيد الرمادية ص ٦٠)

٣. صورة الهاربة أو القاع عند رامبو وحسن طلب
وحلمي سالم.

٤. قصيدة رقصة الشانق لرامبو تقترب في
صورتها من سرور رفعت سلام «جثة معلقة بالباب
تخفشها الرياح» (مكذا لك الهاربة ص ٤٤) أو
«والاجساد تقتلي في باب زوية تؤرجحها الرياح
العابرة» (إشراقات ص ٢٧).

٥. وفي قصيدة رامبو الباحثون عن القمل نجد
تشابهاً بين هذا الرأس (الثقيل) أو (المثلل) وما يقوله
محمد سليمان: «على رأسه النمل والقمل» (القصيد
الرمادية).

أو عبد المعزم رمضان: ونفض رأسه المليء
بالقمل «غريب على العائلة».

الرؤى الملونة: يلعب اللون دوراً هاماً عند رامبو
وعند الشعراء، فكما يمزج رامبو بين الأحمر والأسود
أو الأبيض والأسود يفعل أيضاً رفعت سلام ويمزج
حسن طلب بين الأزرق والأحمر فيصبح بنفسجاً،
وتكتسب الأشياء ألواناً ويصبح العالم ملوناً والألوان غير
مألوفة فالخيول زرقاء عند محمد سليمان والورود
سوداء واللغة رمانية والعيد يرتقي اللون، كذلك القطة
برتقالية عند رفعت سلام، وتصبح بنفسجة الجحيم
سوداء، والمقابر حمراء وبيضاء عند حلمي سالم،

وبن شاكس السيباب وعبد الغفار مكاوى وصديق
إسماعيل وغير ذلك من ترجمات.

ولكن من المسئول عن قلب الأوضاع الشعرية؟ نكر
مع حلمي سالم «إننا الذي يدين أن انا الذي يدان؟»
(الأيض المتوسط صد ٨٩).

وأخيراً ماهو الشعر؟ هل هو اكتشاف للاشعوري
وتأكيد على إمكانيات اللغة وتجميل للواقع؟ هل هو لعبة
مجانبة أو شكل من أشكال التعبير الفريدة أو غير
الملكوة ماهو الشعر؟ أم كما يقول جيد ريواف، عليه
عبد الوهاب البياتي ذلك «العنفريت أو الجنى
القابع في النقمم»؟

الشعر من المفروض أن يكون محكوماً بقواعد ونظم،
ولكن ماهم شعراء السبعينيات ورامبو وكميل
يخطمون كل قاعدة ويخترقون كل مألوف فيبدو شعرهم
منسوجاً من لحم آخر، مثقلاً بدم آخر بعيداً عن كل نظام
تعمه الفوضى وتسوده التفرقة والتجزئة والتشتت، ولكن
كيف لشعرهم أن يكون غير ذلك وهم يعيشون في عصر
من القلق والفوضى والتوتر والثورات!

فإذا كان رامبو كتب أولى قصائده عام ١٨٧٠، وهو
العالم الذي اندلعت فيه الحرب بين فرنسا وبروسيا
وأصبح العبر على أبواب دميته، وإذا كانت أحلامه قد
انهارت مع انهيار كومونة باريس، وإذا كان الصادث
الذي وقع عام ١٨٧٢ حيث أطلق عليه قُربلین النار
وأصابه، قد حطم نهائياً هذه الأصنام، فإن شعراء
السبعينيات عاشوا ثورة ٥٢ ورمزية ٦٧ وموت

الشعراء من التكرار والترادف باتوا يستخدمون
اللازمة بكثرة كما يكتبون من استخدام المتناقضات
ويكتب حسن طلب: «لاجد من شيء يناقض كل
شيء/ ثم يكسح أي شيء من قمامة هذه الأشياء
لايبقى على شيء (زمان الزيرجد ص ٩٠).

وتتعاقب الصور الشعرية بدون أدوات ربط كما لو
كانت صوراً فوتوغرافية لايربط بينها روابط منطقية،
ويكتبون من استخدام بنية النفي والانتقال من ضمير
آخر، ويلجأون إلى الإغفال أو الحذف بناء على إمكانية
التقدير، كما يستخدمون التحويل (Rejet) والتضمين
(Enjambement) دون أي داع.

ويستمر التشابه بين أعمال رامبو وهؤلاء الشعراء
من حيث الخلط بين الشعر والنثر واللعب بالألفاظ
والكلمات، وتحصل القافية إلى مجرد تسجيح، ويحل
السجع والجناس محلها، كما يسرفون في الانسياق وراء
البحر المسمي أو مانسميه عند رامبو
(Cacophonie) مما يجعل شعرهم متاثلاً. فهل عرف
هؤلاء الشعراء ورامبو؟ الإجابة بالإيجاب هي الأترب
بلاشك لسببين أولهما أنهم كثيراً الإشارة إلى اسمه
فيقول رفعت سلام: «حين استيقظت كان منتصف
الليل هكذا سيقنني رامبو/ «أشياء باهرة
تصنعتني عليها» ظهيرة رامبو، (هكذا قلت للهاوية
ص ٢٨، ٤٩).

والسبب الثاني أن كثيراً من الترجمات لأعمال
رامبو رحيات بدأت في العالم العربي منذ عام ١٩٤٩،
ونذكر على سبيل المثال أعمال كل من رمسيس يونان

سوف يصح العمود له/ والقصيدة قد تستقيم/
إذا استوعبتها الشحارير/ قبل الجماهير.

ماهو الشعر؟ الشعر لا يمكن أن يكون «انتهاك
المحرمات» كما يقول رفعت سلام ولا اشتباكاً مع
الوجود كما يؤكد حلمي سالم ولاثرة العاجزين» كما
يفسره محمد سليمان ولاستعراض لغوى لمهارة اللعب
بالكلمات كما يعرفه حسن طلب.

إن تجربة هؤلاء الشعراء جديدة بلاشك بالدراسة
والمناقشة والتحليل والنقد والتقييم ولكنني أستعير هذا
البيت من حلمي سالم لأعبر عن أمنية: «عمر من النثر
مضى وعمر من الشعر يقبل» (لغة اللغة ص ٢٨) ماهو
الشعر؟ سؤال يبقى بلا جواب وإن تعددت إجاباته.

عبد الناصر وحرب الاستنزاف وانهارت أحلامهم
أيضاً، فكيف لا يتحسّنون عن التمرد والقلق والتحطيم
والرغبة في تغيير الواقع ويخلق لغة جديدة يقول حسن
طلب: «في السبعينات الغبراء من الزمن الأغبر/
عجز يتصدر» (لائيل إلا الليل ص ٥٤).

ويؤكد أن: «سالم يكن سيصبح صبح/ ولم يكن
سيجوز جاز» (زمان الزيرجد ص ٧٥).

هذا الشعر الجديد إذن فرغمته ظروف خارجية
اجتماعية وسياسية واقتصادية، فهو نتاج اجتماعي
وشرط الظروف المحيطة، ولكن تبقى مشكلة النطق مع
هذا الشعر، لقد بعد الشعر عن جمهوره الواسع واقتصر
قراؤه على بعض الخاصة؛ ويؤكد حسن طلب: «الشعر



عاصفة الثلج



الزمان: الأول من كانون الثاني ١٩٩٦.

المكان: أى بقعة من الأرض قابلة للمساحة.

تمهل قليلاً، ريثما استرد انقباسي، لماذا أنتم مستحقون؟ على العموم لا أريد الآن شيئاً، سأنتظره، قال إنه سيأتي الساعة العاشرة، كم الوقت الآن؟ العاشرة إلا خمس؟ إذن سيأتي عما قليل، فقط أريد فنجان قهوة، سادفح الحساب كن واثقاً من ذلك، انظر، هذه رسالته وصلتني يوم أمس وهو الذى حدد المكان كما فى المرات السابقة ، أنت تتذكره بلا ريب، اليس كذلك؟ الرجل الوسيم ذو الشعر الكستنائى والعينين العسليتين، أه، لكن شعره لم يعد كستنائياً، لقد صبغته الحرب بلون الثلج، اهدئنى القول أيها النادل الطيب، هل أبهى جميلة؟ لقد بذلت مجهوداً كبيراً كى أبهى كذلك، هل ترائى جذابة بما فيه الكفاية؟ وهذا الثوب، انراه مناسباً؟ تأمل فيه جيداً، ماذا؟ اللون؟ كم أنت بلا لوق، إنها لمخافة منى أن أسألك رايك بأشياء عviskie على فهمك.. كم الساعة الآن؟ العاشرة والربع؟ لا بأس عليك، أنت تعرف طوارئ الطريق، ماذا عندكم اليوم؟ أريد غداء ممتازاً، غداء يليق بمناسبة عودته، أظنك خبرت نوبته فى الطعام؟ اسمع ما يقوله فى الرسالة، لكن لا، لا يجوز البوح بأسرارنا للغرباء، أنت تفهمنى طبعاً، لنصرف الآن وانتى بقائمة الطعام، أريد إلقاء نظرة على أصناف الأطعمة، لكن تمهل، الأفضل أن نترك الاختيار له، كم الساعة الآن؟ العاشرة والنصف؟ أبداً أن عطياً أصاب سيارته، لكنه سيأتى، ماذا تظن أنت؟ مابك؟ أراك شاحب الوجه تكاد تفرق فى حزن عميق، هل أصابك مكروه؟ ما أخبار زيجتك؟ ألم تصلك

رسائلها؟ لا تياس لا يمكنك ان تفعل شيئاً إزاء اليأس، اصبر، ليس لك إلا الصبر، وما أنت ترى هذه الرسالة، كم مضى على من الوقت حتى قذف بها ساعي البريد إلى أصابعي، لو كنا أصغاء جميعين لقراءت لك، أنت تفهمني اليس كذلك؟ إنه لأمر مريع أن لا تكون قد فهمتني، كم الوقت الآن؟ الحادية عشرة؟ .. نسيت، أظن أنه قال لي الحادية عشرة، مضبوط، موعدنا الحادية عشرة، إن الفرح - أحياناً - يعبت بمشاعرنا فننسى، ولكن أين القهوة؟ بالمناسبة، الخمة هنا ليست كما كانت، لا أدري لماذا تعاملونني بهذا الشكل؟ ما بال عينيك؟ هل كنت تبكي؟ لا شيء في الحياة يستحق البكاء، أنا مثلاً، هل شاهدتني مرة واحدة أبكي؟ ولماذا؟ ما قد وصلت الرسالة أخيراً وهو يؤكد فيها.. لا، إنها رسالة شخصية جداً، احترني، كم الوقت؟ الحادية عشرة والثلاث؟ أمؤكد من ساعة يدك؟ لحظة من فضلك، أظن أنني كنت على خطأ عندما قلت أن موعدنا العاشرة صباحاً، أه، تذكرت، إنه العاشرة مساء، يجب أن أنصرف الآن وأعد مساء، أحجز هذه الطاولة من فضلك واعتن بوجبة العشاء، ولكن أين القهوة؟ لماذا الإهمال وأنا الزبونة الوحيدة لديكم؟ ثم لماذا أنا الزبونة الوحيدة؟ بسبب العاصفة الثلجية؟ لا أدري لم يخشى الناس العواصف والأمطار؟ اسمع، كم هي رائعة، إنها تحكي عن... عن... ما أريد قوله هو أن.. باختصار أنا أصاب بالكآبة إن لم تعصف الريح وتدهام الأمطار شقوق الأرض.. الحياة تبدو تافهة وغير محتملة بلا عواصف، إنها موسيقى الأزمنة السعيدة البعيدة، اتفهم ما أعنيه؟ اظنك متفقاً معي وهذا يسهل الأمر بيننا.. إن الناس الذين يفكرون بالمعنى ذاته يرون أوجهاً متعددة وإذيلة للحياة.. على أن أذهب الآن، بلغ تهيأتني لمدير المطعم واشكره نيابة عني على هذه الزينة الملقة على الجدران، إنه استقبالي رائع يليق ببطل، لكن انتظر، أظن أن هناك خطأ في التاريخ للثبت على زجاج المطعم، الست معي؟ وإلا أي خطأ شنيع ترتكبونه بحق الزمن وأنتم تكتبون التهنته بالعام ١٩٩٦؟ هل تمتلكون مثلاً آلة الزمن؟ ها ها.. على العموم مازال أماناً وقت طويل جداً للوصول إلى عام ١٩٩٦، وحتى تلك السنة سنمر بحروب كثيرة.. اسمع، لا أريد القهوة، سأنصرف في الحال.. آ.. نسيت أن أخبركم بشيء مهم، ضح ثلاث شمعات ملوثة في شمعان فحسى على طاولتنا، لماذا ثلاث؟ وما شأنك أنت؟ هذه أسرارنا التي لا نوح بها للغرباء، كما لا تنسى ورد القرنفل الأبيض، لا تضغط وقمض ورداً أحمر، كل ما هو أحمر يذكره بالقتل.

بخطي مرتبكة بين الحالات الخشبية الواطئة، سارت للرائحة متجهة نحو باب المطعم، ألقت نظرة ساخرة على عبارات التهنته التي تزين الواجهة ثم اختفت في انعطافة الطريق.. كانت الريح لما تزل تهبث بأفصان الشجر العارية، فيما كَفَّ المطر عن الهطول وتجمعت كرات اللجج مشككة خطوطاً على حافيات الأرصفة المنحدرة.. على الطاولة التي كانت تجلس عندها المرأة، ثمة رسالة مؤرخة في شباط عام ١٩٩١ قاطع البصرة.

سجدي عبد الحافظ

يدخل هذا الموضوع تحديداً داخل نطاق اجتماعية الفن L'art Sociologie ، ذلك المجال الذي لم يلق اهتماماً كبيراً من الباحثين في علم الجمال أو في علم الاجتماع. صحيح أن هناك بعض الأعمال ابتداءً من جويو Cuyou وكتابه عن الفن من وجهة نظر سوسيولوجية ١٨٨٠ أو برنامج علم جمال سوسيولوجي Prognamm d'une Esthétique Sociologique لدى شارل لالو (١٨٧٧ - ١٩٥٢) ، أو حتى كتابه الصغير عن الفن والحياة الاجتماعية L'art et La vie Sociale ، إضافة إلى إيتين سوريو Étienne Souriau الذي عالج الموضوع في مقاله بكراسات علم الاجتماع المعاصر Cahiers de Sociologie وروجه باستيد (١٨٩٨ - ١٩٧٤) Roger Bastied ومارجه لبعض مشاكل اجتماعية الفن-Les problèmes de la Sociologie ؛ إلا أن هذه الإسهامات لم تستطع أن تقدم إجابات أو نظريات حقيقية في ذلك الموضوع الشائك^(١) اللهم إلا أرنولد هوزر Arnold Hauser الذي صدرت ترجمته الفرنسية في عام ١٩٨٢ تحت عنوان «التاريخ الاجتماعي للفن والأدب» histoire social de l'art et de la littérature و قدم جاك ليفنارت Jacques Lean- chardt الذي ألح على أن علم الاجتماع الفني ينبغي أن يدرس موضوعه المتشعب أولاً تبعاً لمحور العلاقة بجمهور متوجه إليه ، يطلب ويستهلك... إلخ، وثانياً تبعاً لمحور الفكر للتصويري أو التشكيلي، بمعنى دراسة أنظمة التفسير، وعملية تشكيل العالم المادي والاجتماعي عن طريق التمرن على رسم العوالم، وثالثاً تبعاً لمحور عمل المادة، بمعنى التقاليد والتجديدات التقنية، والأدوات، واختيار المواد وخصائصها المميزة... إلخ^(٢).

الفنان والناقد والمتلقي

* بحث القى في المؤتمر الدولي الأول للايقا المصرية ١٩٧٨ - ١٩٧٩ / ١٢

رؤية تاريخية:

المعيش متدنياً لحد كبير، إذ كان يعتبر عامل، باستثناء بعض الأفراد منهم مثل فيدياس الذي كان يتمتع برفوذ سياسى كمستشار فنى لبركلئس، ومن المعروف أن الفنانين الذين عملوا فى بناء «الاركيتون» تقيضوا أجراً يومياً مقداره «دراخمة» واحدة فى اليوم، لا فرق فى ذلك بين المهتمس وعامل اليومية^(٤)، وبالتالي لم يكن هناك نجم من الأصل سوى من اقترب من السلطة مثل فيدياس.

وفى العصور المسيحية حيث أصبح الفن تعبير عن المناخ الدينى الجديد وأصبحت سمة الرمزية هى الغالبة عليه، وأصبح فن الأيقونات هو الغالب، وصبرت الكاتدرائية القوطية عن أعلى وأصل هذا الفن على اعتبارات ما اشتملت عليه من فنون عديدة، فألنا نلاحظ أيضاً غياب الفنان الفرد الذى يقوم بالعمل الفنى كاملاً، اللهم إلا منجى العمل اللذين كانوا يتممون إلى طبقات عليا، ويصرفون على سير العمل، مما امتنع معه ظهور فنانين نجوم، فلقد كان الدافع الدينى والإيمانى العميق وراء هذا الذى يهب جهده ووقته من أجل هذا الواجب للعقائد.

لعل مصر النهضة هو العصر الذى يمكننا أن نعلم فيه - ومن تحفظ - عن ظهور هذا الفنان بالمعنى المعاصر، وهو العصر الذى ظهرت فيه الدعوة الإنسانية التى مجدت شخصية الإنسان وعبرت عن الإيمان بلا حدود بطاقاته الخلاقة وقوة عقله التى لا تُحد، ولعل العصر الذى تم فيه لأول مرة الربط بين العمل الفنى والتكنيك على إثر تطور العلوم بشكل عميق والاستفادة بتطبيقاتها على الإبداع الفنى بفضل أعمال ليوناردو، وكليبيرا، وجاليليو التى اتصفت بارتباطها التين بفعاليات

لم تكن هذه المشكلة مطروحة على الإطلاق فى مصر القديمة، حيث كان ارتباط الفن بالدين وطقوسه المختلفة وثيقاً، وكانت أهم الورش الفنية تقع فى قلب المعابد والقصور، ومن ثم كان الفنان المصرى القديم جزءاً من عملية إنتاج فنى كاملة تمثلت فى تقنية التجميع As-semblage^(٥)، وغابت فى خضم هذه العملية فرصة بروز فنانين بالمعنى المعاصر، إذ أن الفنان المصرى القديم لم يكن يسمح له بأن يوقع أعماله الفنية سواء التى تمجد الآلهة أو تمجد الملك الفرعون، إذ أنه لم يكن مسئولاً كالية عن العمل فى شكله النهائى، ويغيب عنه المفرد الدينى والفلسفى الذى يقع فى خلفية العمل، إضافة إلى غياب التالى نفسه، فالعمل الفنى كان محصوراً داخل المعابد والمقابر والقصور أى أن المتلقى كان الفرعون والكهنة، ورجال البلاط. ولعلنا نستطيع تطبيق نفس الشيء على الفن فى العصر اليونانى، حيث أن عظمة الفنان كانت تتحدد فى قدرته على استخدام الاسكياجرافيا Skigraphor (فن الخداع للبصرى) لإعطاء المتفرج وهم العمق، سواء عن طريق الأفق السطحي أو عن طريق تخرجات الظل والضوء واللعب بالألوان^(٦)، على الرغم من إدانة أفلاطون لذلك الفن، إلا أننا فى هذا العصر عرفنا أسماء فنانين مبهكرين، وكانت لهم مكانة لدى المتلقين أمثال أجاتركوس Agatharochos (حوالى ٤٦٠ ق.م)، وأبولودور Apollodore، وزئيس Zeuxis، مكتشف شعاع الضوء، وپراميزون Parmenon، وكانت براعتهم تلك تفرض احترام المتفرج عندما يكون تقليد الفنى صورة طبق الأصل للواقع. وعلى الرغم من ذلك فقد كان واقع الفنان اليونانى

يظهر المتميزين من الفنانين ويوزعهم على الساحة الفنية، طالما يبرعوا في إبراز روح تلك النهضة الصاعدة وعبروا عنها بروح المقاتل.

وفي العصر الكلاسيكي ظهر في أوروبا فنانون كثيرون، إلا أنهم لم يكونوا بموهبة وبحبرة النهضةيين قبلهم، وعاد لكل منهم أن يصنع نجما ذاتع الصيت أو يكون في عداد اللسيين وذلك باختياره الموطن المناسب في الوقت المناسب كما في حالة لوجريكو (أسبانيا)، أو روبينز (باريس/ مدريد/ لندن) أو حالة وميرانت (هولندا) ... الخ.

الصناعة المصنوعة:

بهذا نكون قد مهنا لدراسة الوضعية الجديدة لصناعة الفنان النجم في عصرنا الزامن. والحق كما قلنا في البداية أن هذا الموضوع يتدرج ضمن موضوعات علم الاجتماع، إلا أن مصطلح الصناعة هنا يحتم علينا الحرية لتعامله من جديد. إذ أن الصناعة تلك العملية المرتبطة بقيام الحداثا تستند في الأساس على العقل كقيمة أساسية لكل فلسفات الحداثا، ذلك العقل الذي أصبح سر للتقدم والظلم والتكنولوجيا الصناعية، وصل بفعل للتمييز له إلى أن أصبح إلهاً، بل وأكثر من ذلك أصبح عقلا أداتياً صرخاً، هذه العملية التي صاحبت بناء وإثع وفكر الحداثا قد استبعدت من طريقها مصطلح «الذات»، مما أدى إلى تسريع الحداثا من هذا الطابع الإنساني الذي كان فيما مضى هو الياة التي رفعها النهضةيون. على هذا العقل الأداتي استندت التكنولوجيا، وأصبح كل نشاط حتى ولو كان إنسانياً مجرد صناعة، وحتى الجسم الإنساني أصبحت أعضاؤه

الإنسان النجته وبالتقنية. وإد حفل هذا العصر بحشد عظيم من كبار الفنانين يشكل لم تعرفه البشرية قط، وإد أبدى الفنانون والكتاب والنحاتون ومطو البناء اهتماماً فائداً بالهارمونية، وبرشافة أشكال الواقع المصنوس وجمالها، وفتشوا عن أكثر الوسائل تأثيراً من أجل إعادة تجسيد أشكال العالم الواقعي تجسيدا يجمع بين الفن والوضوح، مستفيدين من كل العلوم. ولم يكن الاهتمام بالعلم محض صيغة، فالإن نفسه وخاصة الرسم كان يعتبر من النشاطات المعرفية الإنسانية، وهكذا نشأت من احتياجات الممارسة الفنية نفسها كتب نظرية عديدة حول الرسم والنحت وفن العمارة. وتعتبر السمة الأساسية للمفهوم الجمالي في ذلك العصر هي ارتباطه المباشر بالإنتاج الفني، فهذا المفهوم لم يكن أبداً مجرد مفهوم فلسفي رمزي، بل مفهوم جمال واقعي هدفه حل المسائل المحددة في الفن، ولا يمكن أن نسمى تلك النزعة الذاتية الفردية، والتي أصبحت تشكل سمة هامة في هذا العصر. ونتيجة لهذا أصبحت المبادئ الجمالية - آنذاك - مشبعة بالروح التغاوية الإيجابية للمبة للحياة^(١).

خلال هذه الملايسات أصبح الفنان نجما متلقا، وأصبحت هناك رسالة شخصية يتشمنها العمل الفني، ويورد إتيان سوزيو في كتابه عن الجمالية عبر للعصور^(٢) نماذج يمكن أن نستخلص منها برون هذه التجوي، وأصبح الطلب على الأعمال الفنية كبيرا بفعل صعود البرجوازية، ولأول مرة أيضاً بدأ يظهر تجار اللحات الفنية والطباعون والموزعون، وبدأت تظهر النزعة الأكاديمية والتي تصور أنها الأساس الأول لحركة النقد الفني في العالم. لكن مسألة صناعة الفنان النجم في هذا العصر لم تكن واردة أيضاً، حيث سمح النظام

مجرد أجهزة، ومن هنا تعاملنا مع الفنان على أنه مجرد سلعة يجري ترويجها على نفس الأسس التكنولوجية الاقتصادية القائمة على التسويق Marketing والقيام بإقناع المستهلك (المتلقي) بجودى شرائها وأهمية اقتنائها. وبمثلنا هذا فمن لا تستبعد على الإطلاق الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية التي نعتقد أنها تؤثر أيضاً في ميكانيزمات هذه العملية، ولعل مسألة الصناعة تكمن في قلب هذه الظروف.

الفنان المعاصر وعلاقته بفننه المعاصر:

قدم لنا بعض الفلاسفة مثل آلان وبرجسون ومالرو وغيرهم الفنان بصورة الإنسان الضال أو العبقري الغد، بل ويقدم مالرو للمصورين كقواد غير عاصدين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة، حتى أنه قدم الفن كدرس يقدمه البشر للآلهة أنفسهم^(٨)، إلا أن البعض وقف ضد تلك النزعة بشدة، فهذا هو ميرلوبونتي ميرلوبونتي يحذرنا من النظر إلى الفنان باعتباره إنساناً أعلى حيث أن الفنان - من وجهة نظره - لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً لا بد له من أن يمينا حياته كإنسان. ويضيف ميرلوبونتي أن الفنان حين يعبر عن نفسه فإنه يحيل «الغة المقلدة» Langue parlée إلى لغة قائله Langage parlant، محاولاً أن يجعل منها أداة ناجحة للتعبير مما لا تزال الإنسانية بحاجة إلى أن تقول^(٩)، إلا أن هذا العمل الفني - كما يقول هيجدج - ليس مجرد ناتج صناعي تحكم عليه بالنظر إلى مدى تلازم صورته مع مبادئه، وإنما هو كائن متفتح يخفق تحت وجوهه باعتباره عملاً مبدعاً. ويفصل ليجي باريسون Tzvetan Parseevson فيلسوف الجمال الإيطالي مراحل هذه العلاقة بين الفنان وعمله الفني، ذلك العمل الذي تكمن

أهميته في ماديته وفي حضوره الفيزيقي، وهو على عكس كرويتشه الذي يهتم بالعمل التام accomplie فإن باريسون يهتم بالعمل في أثناء تحقيقه مما يضعنا مباشرة في أجواء تلك العملية الإبداعية، ويخص بالاهتمام لحظة اكتشاف المبدع عما يريد إنجازه، إذ أنه بعد انتهاء العمل نعرف أنه لا يمكن أن يكون على نحو آخر، فالصنفة إذن لا تتمكم، إذ أن الفنان المبدع - لديه - لا يبدع أبداً بضربات الحظ، ولكنه لم يطبق أيضاً خطة سابقة الإعداد، فإنجازه نشأ سلفاً في فكرة قامت بإملائه تلك الحركات. إن هذه الفكرة، حتى في مجال محاولات الفنان التي لم يكن قد وصل فيها بعد إلى شيء، أي في مرحلة العناء والتقريب والتردد تفرض هذه الفكرة نفسها بوصفها المنظم الوحيد الذي يقود تلك العملية.

الاختراع إذن والتنفيذ متلازمان، يكشف العمل قانونه الخاص، محلياً لنفسه الشكل. وهو يضع أمام نفسه بعض العقبات التي يجتازها، ومن هنا يجد الفنان نفسه حراً تماماً وخاضعاً تماماً وفي نفس اللحظة حيث يقيم إرادة العمل الفني في نفس الوقت الذي ينبغي أن يطبع ويكتشف بقدر ما في نفسه، وما في المادة^(١٠). ولعلنا بهذا نضع إيدينا على طبيعة تلك العلاقة المعقدة بين الفنان وعمله الفني والتي تكمن في هذا الديالكتيك العجيب الذي يصبح فيه الشكل مُتشكّل ومتشكّل في نفس الوقت، وينفس القوة. ولعلنا نذكر ثورة ميرلوبونتي على الفكرة التي اقترها مالرو، في أن هدف الفنان من فنه هو المتعة الشخصية، حيث أن دراسة ميرلوبونتي لسيزان Cézanne والتي اطلع فيها على عادات ذلك الفنان (الرسام) الغد، وبهذا مكّنه

لساعات طويلة أمام موضوعه الذى سيرسمه ليطلع على صنفات هذا الموضوع (من حيث الكثافة، والعمق، والملمس، واللون، والصلابة.. إلخ)، يؤكد ميرلوبونتى انتفاء هذا العالم الخاص العالم بفعل إرادة الفنان ذاته، حيث يرى أن الفن يظل بالنسبة للمصور هو وسيلة للتوجه ناحية العالم والانتقاء بالآخرين، إذ أن هذا العمل الفني نفسه يصبح فى ذاته مجرد نداء Appel، وميرلوبونتى يعتمد فى هذا على ما قاله سيزان من أن «المنظر يتأمل نفسه، فيما أقوم به، حيث أنى لست إلا شعوره أو وعيه الذاتى»^(١١). هذه العلاقة المُحددة بين الفنان وعمله الفني هى التى تؤدى فى الغالب إلى سوء الفهم الذى يقع بين الفنان والناقد إذ يحاول الناقد توصيف وشرح ما لا يراه الفنان، وما لم يشعر به ويتفاهم الموقف حينما يختلف النقاد فيما بينهم أيضاً، ليس على طبيعة نقد العمل الفني ذاته، ولكن أيضاً على تفسيرات حركات ومبادئ الفنان، وكلنا يعلم هذا الخلاف الذى نشب بين سالرو وميرلوبونتى على تفسير بعض العادات لمشاهير الفنانين، فنظر وفوار لرزقة البحر حينما كان يرسم لوحة لنساء عاريات، ونظرات الشاربية نحو الفضاء، والتى يصاحبها بعض التعديلات فى لوحاته يفسرها أندويه مالرو بأنه لم يكن ينظر إلى البحر، بل كان متوجهاً نحو عامله الفني السرى الذى كان يطرب زرقه البحر لينعبر عن عمقه اللائهاثى، بينما يرفض ميرلوبونتى ذلك متصوراً أن تأمل وفوار للبحر كان يرفض استيعابه للسرى فى تلك الزرقه التى كان لايد من رسمها على سطح خامته، حتى يصبح هناك ماء لتسبح فيه أشكاله العارية، وكأنما كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذى كان لايد له من التعبير عن حركته وتدفقه،

وتوجهه، وشتى أشكاله المتغيرة.. إلخ، إذن يكتب الفنان ما تمليه عليه الطبيعة، ولكنه يمد خلق الطبيعة لحسابه الخاص^(١٢). هذه الخلافات قد انعكست سلباً على الملتقى الذى لم يعد يعرف أى الآراء يمكنها أن تعينه على الفهم والتلوق.

إشكالية النقد الفني والنقاد:

إضافة إلى ما سبق، الواقع أن هناك إشكالية خاصة أيضاً بموضوع وتاريخ النقد الفني، حيث أن هذا النقد لم يتأكد بصورة حاسمة إلا فى القرنين الثامن والتاسع عشر، بالرغم من وجود أفكار قديمة تحاول أن تضع نظريات فى التفوق الفني بدأت منذ العصر اليونانى مع الفلاطون^(١٣) والذى أراد من التكيد Imitation أن يكون معياراً، إلا أنه يرفض ما يصاحبه من قناتازيا، أو خداع بصري، ويهتم بذلك الفن الذى يسير ويحترم القواعد الموضوعة سلفاً، وهو ما كان يجهل فى الفن المصرى القديم، أو حتى ما حاول أن يضيفه أرسطو من عملية الفهم والمعرفة لتلوقه العمل الفني، بحيث يصبح الفن لديه شكلاً من أشكال النشاط المعرفى للإنسان، وعلى الرغم من غنى بعض الأفكار فى المصور اللاحقة إلا أن النقد الفني كانت تنقصه اعتبارات وجوده إلى أن تاكد فى التاريخ الذى حددناه. ولعل الجانب المميز للنقد الفني هو ارتباطه أثناء تدايه مهامه بعلم الجمال، وتاريخ الفن، والمعرفى أن التاريخ له استشراف تاريخى والجمالية استشراف مطلقى، ومهمة تاريخ الفن معصورة فى وضع الأثار الفنية التى تضعها الجمالية فى إطارها، حيث أننا إذا حكمنا على أتباع مدرسة واحدة حكماً من وجهة النظر الجمالية، فإن التاريخ

يرفض معادلة الأحكام التي قد نطقتها على المبدعين، إضافة إلى أن هناك إشكالية أخرى وهي أن هذا التاريخ يشكل جزءاً من تاريخ عام، للجانب الآخر من الإشكالية أن مهمة المنهج الجمالي هي معرفة ما إذا كان ينبغي أن ينفصل عن نقد هو بالضرورة نقد لي يحكم تقيمي. وإذا كان علم الجمال لا يكون بالضرورة معيارياً، فإن النقد لا يمكن تصويره إلا في شكله المعيارى، ومن هنا يختلف المنهج باختلاف علماء الجمال: فنرى ليونيلو فاننتورى Lionelo Venturi يرى هذا الارتباط شيئاً شاذاً، إذ يرى أن النقد الفني هو تاريخ الفن مقطوعاً صلتها بالتاريخ. وهناك نظرية المعنى الإضافى التي يقول بها بانوفسكى Panofsky يرى من خلالها أن عمل النقد الفني هو محاولته تقويم شيء زائد عنه، وهذا الشيء الزائد هو ما ينقص العمل الفني نفسه. ومن هنا كان حديث لينورو عن شارلاردان Chardin حينما قال: أن أهم مناقب شارلاردان هو حديثه عن فنه. ونقف إلى جانب نظرية المعنى الإضافى نظرية أخرى تسمى Iconologie أى علم الأيقونات، والحقيقة أن المقصود بها هو هيمنة شكل واحد من التمثيل، لتفسير العمل الفني، ولذا فإن هذا الحقل الأيقونى ليس حقلاً تاريخياً، ولكنه حقل تراثى مبنى لكى يضيف احتمالية مطلقة للأعمال التشكيلية^(١٧). وهناك نظرية العلاقة والمعنى، والتي يعود الفضل إلى لسنج Lessing في استحداثها، حيث ارتبطت المحاولة الأولى به. إذ المقصود في هذه النظرية أن العلاقة تظل متحفزة في الصورة بالنسبة لما تمثله، ولا يمكن تصور إنتاجها إلا كمعادلة لكل سؤال عن خصوصية هذا الشكل من العلامات^(١٨). ومن هنا تنحصر مناهج النقد الفني في المنهج الاجتماعى، والذي يعتمد على نسبية

كبيرة، ثم منهج التحليل النفسى وهو منهج يتسم بذاتية بالغة، وهناك منهج يتسم بزعمة غيبية اعتقادية، ويظل السؤال المطروح قائماً: وهو كيف تتوجه وسط هذا تصو مفهوم موضوعى وتجريبي؟

وفي ظل هذه الإشكالات، نعاين اختلاف أساليب النقد فى التعامل مع الفنان المبدع، إذ نرى أن البعض منهم يقوم بتوجيه النصيحة إلى الفنان، والبعض يقوم بمعاملة الفنان كموضوع نظرى صرف، بينما يتصور البعض الآخر من النقد أنه بمقدرته تلقين الفنان قوانين مهنته. إلا أن الفنان لا يعبا بكل هذا، بل لا يستمع ولا يعير انتباهه، ويستمر فى عمله الإبداعى. تكمن إذن حالات سوء الفهم التي تقع غالباً فيما بين الناقد والفنان المبدع فى منهج كليهما، حيث يعتمد الناقد فى منهجه على عمليات التصنيف، وعلى إخضاع العمل الفني للمنطق العقلى، إضافة إلى محاولاته الدائمة فى الشرح والتفسير، بينما يتسم إبداع الفنان بتلك الحالة الشعورية الخاصة والتي لا يدخلها المنطق العقلى إلا ربما فيما بعد، حينما يتم التفاعل بين إرادة الفنان وإرادة المادة التي سيشكلها.

من هو المتلقى؟

المقصود بالمتلقى الجمهور، أى جموع المشاهدين والمستمعين والقراء... إلخ أى هؤلاء المتذوقين للفن، وإن نقول مستهلكين، حيث أن التعبير الأخير هو وايد تلك العملية الصناعية السابقة التي أشرنا إليها، وهى بهذا تنتمى إلى عالم السلع الترويجى الذى أومأنا إليه منذ قليل إلا أنه فى الوقت نفسه نجد أن تعبير المتلقى هو أيضاً خادم، فليس هناك متلق بنفس الطبيعة والكيفية والخبرة الجمالية، بل هناك عديد من المتلقين مختلفى الثقافة، والوسط الاجتماعى ومتوسط العمر، وكذا تتفاوت

عمليات الاتصال، حيث أن كشف ميكانيزمات هذه العمليات سيمتدنا حتماً على فهم الآليات التي تتف وراه الدور الذي تقوم به وسائل الإعلام المختلفة، والتي بنيت أصلاً على أساس نظريات الاتصال الحديثة. وللاتصال سمتان أساسيتان تتمثل الأولى بالأبعاد الخبيرة in-formationnel والثانية بقنوات الاتصال التي تعنى بشروط الوسيط الذي يتحرك فيه الاتصال. في خضم هذه العملية تحدث عمليات تبادل échanges بين مرسل ومستقبل مستهدف، وإذا حاولنا تحليل الرسائل لنكتشف عن محتواها، فإن هذا التحليل سوف يفضنا في نفس الوقت إلى مناهج ترتبط بعلم اللغات، ويعلم النفس الاجتماعي، ويعلم المعلوماتية، وعلمنا القيام بهذا التحليل بشكل تلقائي إما كان نوع الخطاب، وبمهما كانت أهدافه: وثائقية أو نفسية أو جمالية.. إلخ.

(١) أهداف وتأثيرات:

لأي اتصال هدفان محددان، يبعث عنهما لدى الإنسان المستقبل، الأول هو تعديل أو تغيير حالة المستقبل التفاعلية، خاصة على ما يحوزه من وسائل تدفعه للفعل Actin أو حتى تغيير الفعل نفسه. ويتفق الباحثون على هذا دون مضيغ، وما لا يوافقون عليه هو دور الإعلانات والبروباغندا فقط وأهل الاتصال لنوازع هو أخطر أنواع الاتصال لكونه يحمل رسالة دائمة ومستمرة إذ أنها تحمل الفعل والتعبير في نفس الوقت. ويضاف إلى الاتصال البث المكثف والذي يضغط للجهة البائة (نوعية، شركة.. إلخ).

(ب) الاتصال المكثف:

ويقتصد به الوسائل التقنية المعاصرة التي تسمح لداعل اجتماعي أن يتوجه لجمهور عريض وهو ما يسمى

الخبيرة الفنية فيما بينهم، لذا سنجد أن هناك دوائر من المتلقين تتسع وتضيق تبعاً لما يجمعها من محدثاته إضافة إلى أن هناك عوامل اجتماعية كثيرة ومؤثرة تتدخل في خلالها هذه الدوائر أو المجموعات العمل الفني. ومن هنا فإن نستطيع أن نحصل على إجماع ما لدى هؤلاء المتلقين، صمبح أنهم يجتمعون لتذوق الفن، إلا أن هناك البعض الذي يأتي مجارة للعقل الجمعي، أو من أجل الأبهة الاجتماعية والمظهر بشكل مخالف لحقيقته أمام الآخرين، ونحن لا ننكر ما قد يحدث من تأثير خاصة فيما يتصل بالتذوق الفني على هؤلاء رغم ما يظهرونه من تصنع. إلا أن أموراً أخرى تتصل بالعمل الفني من الممكن أن تؤثر مثل موقف النقاد تجاه العمل، ويلعب النقاد دوراً هاماً في التأثير على جزء من الجمهور من حيث قبول العمل الفني أو رفضه، أو موقف تجار اللوحات والهواة، وهناك أمور أخرى ليس لها دخل بالعمل الفني إلا أنها ذات تأثير أيضاً مثل أحيانا لقب الفنان (سيير، لورد، نكتور.. إلخ) وهناك أيضاً ميل ناحية البساطة والتبسيط، إضافة إلى البعد الظني وبما القائم على الشائعات أو الأفكار الظنية غير المحددة عن طبيعة العمل الفني، وأيضا هناك التذوق بمسارية العقل الجمعي، إضافة إلى الطريقة التي يقدم بها الفنان لعمله، وربما تدخلت بعض العناصر مثل لباقة هذا الفنان أو عدم لباقته.. إلخ، وهناك الأيديولوجيا التي غالباً ما تتدخل للقلب الموازين الجمالية، وتصمبح جمالية العمل تستند على مدى تعبيرة عن التيارات الأيديولوجية السائدة، وأيضا تتدخل وسائل الاتصال المختلفة في التأثير على هذه العلاقات المتزايدة.

وسائل الاتصال التكنولوجي (٢):

قبل أن ننقل إلى الحديث عن وسائل الإعلام ووروما في صناعة الفنان النجم. سيجد بنا إلقاء الضوء على

Masse Média يتكون من الصحافة، والإعلانات (الافيشات)، والسينما، والرائع، والتلفزيون. ويؤثر هذا النمط ويمتد من الدول الصناعية إلى دول العالم الثالث. وبدأت الصحافة اليومية والمجلات تتبنى أشكالاً جديدة مثل البحث عن اللقاءات المباشرة بقدر الإمكان مع الجمهور. وعند ظهور التلفزيون انقلبت كل الموازين، خاصة عندما استخدم في البروباغندا السياسية والإعلانات وفي التعليم. ومن هنا كانت خشية المثقفين من تأثيراته الاجتماعية والثقافية، حيث اختلفوا فيما بينهم، وتوهمت مواقفهم فيما بين التفاؤل والتشاؤم. والحقيقة أن هناك غموضاً في مصطلح الـ Masse المستخدم، لأن هناك من يستخدم المصطلح بمعنى معياري، أي جمهور غير مسئول أو غير مثقف، أو جمهور مضطرب ومعرض، أو بمعنى عددي أي جمهور عديد، والعلوم الاجتماعية تستخدم غالباً للمصطلح في معناه الثاني. يرى هارولد لاسويل (١٩٤٨) Harold Lasswell أن حلل الاتصال يمكن أن يُحدد عند الإجابة على السؤال التالي: من يقول ماذا، بأي قناة، إلى من، لإحداث أية تأثيرات؟ ومن هنا تصبح الأركان الخمسة للسؤال هي على التوالي: المرسل، والمتلقي، والوسط، والحضور والآثار. ولقد فقد الاتصال المكثف خصوصيته بداية من السبعينيات، حيث بدأ يرتب أوضاعه بشكل جديد وذلك بعد دخول عناصر تقنية أخرى في وسائل الاتصال المرئية، ووسائل الفيديو المسجوعة - المرئية Audio-viuel - والمشاكل التي ظهرت عند اندراجها ضمن النسيج الاجتماعي الثقافي، زيادة على ما أضافته برامج المعلوماتية التي استطاعت أن تدخل حتى إلى قلب العملية الإبداعية، واصبحت نسمع عن الإبداع الذي

تظهر البرامج المستخدمة من قبل الحاسوب الكلي، جنباً إلى جنب الإنترنت واتسداد المعلومات، والفاكس، والميتيل، والبلد والاستقبال عن طريق الأقمار الصناعية والروبوت، والصور المرئية ذات التأثير Image Vertuel، إضافة إلى المؤثرات الصوتية والسينما المجسمة والتي يصبح فيها المتلقي جزءاً من عملية العرض. ومن هنا تأتي أهمية العودة دائماً إلى علم الاتصال للاستفادة من أدواته وقدراته في نشر التذوق الفني، وخدمة العملية الفنية والإبداع الفني.

نور وسائل الإعلام في صناعة النجم:
بإحدى نى بدء، نود الإشارة إلى أنه ليس هناك صناعة بريئة، والبراعة والصناعة ضدان لا يجتمعان، ويعتقد أن صناعة النجم الدائم عن طريق وسائل الإعلام غير واردة، فوسائل الإعلام يمكنها تلميع فنان نجم لفترة زمنية محددة، إلا أنها لا يمكن أن تحفر اسمه في سجلات التاريخ، فالتاريخ هو الناقد الأبعد الحايذ، والذي لا يسمح للمعاملات أو المؤهلات بالاستمرار على صفحاته الخالدة. إلا أن وسائل الإعلام المسجوعة والمكتوبة والمرئية تظن دوراً خطيراً في تشكيل وعي وتذوق المثقلى، وكان من الممكن أن تلعب هذه الأجهزة أدواراً تملأ من شأن الفن وتوثقه، بل وتنشره في كل مكان. إلا أن هذه الوسائل التي تعمل مثل كل المؤسسات تبعاً لمبادئ الربح والخسارة، اعتمدت على قوانين السوق والتسويق، وبالتالي دخلت أمور كثيرة ليست لها علاقة بالتذوق الجمالى إلى العمل الفني ذاته، وتعاملت معه على أنه سلعة، وتعاملت مع المبدع على أنه منتج لديه سلعة يجرى تسويقها، ومن هنا جرى تلميع هذا للنجم

(الفنان) باعتباره رئيس مجلس إدارة الشركة المنتجة واستندت هذه العملية في الغالب على العلاقات العامة، ومدى قرب الفنان للإيديولوجية السائدة (الحاكمة)، أو تبعاً لدوره السياسي سواء أكان مباشراً أو غير مباشر، وأيضاً في أحيان أخرى اعتماداً على نشاط آخر يشتهر به المنتج غير عملية الإبداع، وأحياناً يتم اختيار نماذج وأمية لضرب نماذج مؤثرة لها أبعاد اجتماعية وادنيكالية. وفي المجتمعات التي تقتقد للديمقراطية والحرية السياسية تمارس هذه العملية على نطاق واسع، بل ويصبح الغرض الأساسي في عملية الاستبعاد تلك هو المحافظة على الأوضاع بعدم تداول السلطة، وخلق كل الأصوات المطالبة بالتغيير، خاصة تلك التي تعبر عن نفسها بأعمال فنية، ولا تقتصر المسألة على الاستبعاد، بل تتخطى حدوده إلى محاولة تدمير الوعي والسلوك والتذوق، وذلك ببث رسالة وحيدة وإن اختلفت في الشكل، فهي نفس الرسالة، وهي تعث على تقدير نوع معين من الفن ونوع معيّن من الفنانين. يؤدي هذا التمييز في الغالب إلى العادة التي تخلق بالتالي كل شكل من أشكال التجهج والدمشة أمام العمل الفني، وهذه الخاصية لا تقتصر على مجتمع دون آخر، بل تنطبق على المجتمعات النامية مهما تنطبق على المجتمعات الصناعية الكبرى، وتلعب الشركات الكبرى عابرة القارات دوراً أساسياً في تلك العملية التي تستهدف من ورائها خلق أنماط استهلاكية جديدة، وتعميم نمط يخدم ترويجها لسلعها.

البنية التحتية وصناعة النجم عن طريق الإعلام الموزاعي

هناك علاقة جنلية لا تُنكر فيما بين الواقع المعاش، والفكر والفن الذي ينتجهما أي مجتمع، وهو ما يسمى

العلاقة فيما بين البنية التحتية والبنية الفوقية. ويعتقد البعض أن توفر بنية تحتية قوية وقادرة ككفيل يخلق فني عظيم ورائع، والحق أننا نود هنا أن نقوم بذلك الاستشباك بين البنية التحتية والعمل الجمالي على مستويين، الأول خاص بالمفهوم الغربي للبنية التحتية، خاصة في جوانبها العلمية والتقنية الصناعية والتكنولوجية، وتوفر مستلزمات المجتمع الحديث، حيث أن الركوز على هذا المستوى الأول يفترض أن هناك نموذجاً فنياً غريباً للإبداع ينبغي الوصول إليه واحتداده، ومن هنا سيصبح العمل الفني المبدع في بلادنا مجرد نسخ باهتة وممسوخة من مثال غربي ينبغي تقليده. وفي المستوى الثاني فهذه البنية أيا كانت مستوياتها الحضارية أو القروية أو بدائيتها أو تفهمها ومحاولة أن يكون العمل الفني وأيد هذه البنية يستخدم مواردها المتوفرة، ويعبر عن طموحاتها للشرورة، ومن هنا نجد إبداعات عظيمة ورائعة، ليست لها علاقة بنموذج البنية التحتية الذي يفترض توفر الإمكانيات الحديثة. وهذه البنية التحتية وليدة البيئة المحلية أيا كانت مستوياتها، تحاول هي أيضاً صناعة نجمها عن طريق ذلك الإعلام الموزاعي وهو الإعلام الذي يقطع مع الإعلام الرسمي للدولة، وتستخدم وسائل كثيرة أيضاً للوصول إلى نفس الهدف، وتعتبر وسائل متواضعة قياساً إلى الوسائل الإعلامية الرسمية، حيث تستخدم شروط الكاسيت، إضافة إلى شروط الفيديو كما تستخدم أيضاً المعارض الشعبية غير الرسمية للفنانين الذين يعبرون عنها، وكلها وسائل من الممكن أن نعتبرها طريقاً إعلامياً موزاعياً للإعلام الحكومي الرسمي.

موقف الفنان من التقدم التكنولوجي:

لاستيعاب تدخل الناقد الذي يصبح دوره أساسياً لرتق هذه المساحة الزمنية. على أن تلك المناخ الصناعي التكنولوجي قد دخلت فيه الصورة لتلعب دوراً غاية في الضخورة، لذا يظل من واجب الناقد والفنان، والهيئة الاجتماعية الاهتمام الشديد بعالم الثقافة البصرية، بحيث يصبح التحدي أن يُعلّم الطلبة في المدارس والجامعات الأسس التي تقوم عليها الصورة، والطبيعة الإعلامية للصورة، وطبيعة الرسائل الإيديولوجية التي من المحتمل أن تمر عبر الصورة.. إلخ. في عالم التكنولوجيا هذا يصبح دور الفنان المبدع هو البحث عن الجمال، وعن مواطن هذا الجمال في حياتنا اليومية، فالتكنولوجيا مهما بلغت قدرتها لا يمكن أن تلغي فيه تلك القصدية المتجهة دوماً نحو الجمال والموضوعات للجمالية.

وسيكون من المواقف أن نستعرض شكلين من أشكال المرض في العصر اليوناني، وفي أيامنا تلك لنفهم كيف تمت الاستفادة من الفترات الكبيرة للتكنولوجيا في مصالح اقتراب المثقفي من العمل الفني وزيادة قدرته على ثقوّه وفهمه.

الشكل الأول:

يتصل بالعرض اليوناني الذي كان يتم على المسرح اليوناني ويؤيه ممثلون على قدر كبير من المقدرة ويصاحب الممثلين في الأداء: الموسيقى، ويضيف الديكور على المسرح إلى العمل الفني تأثيراً كبيراً على المتفرج، إضافة إلى أنه يتم إشراك المثقفي في تذوق العمل في عملية إعداده قبل العرض والتي تشمل تناوله لبعض من التبييد الذي يشره لهذا الغرض، وهذا يتم مع المثقفي

يحاول البعض أن يبالغ من الآثار السلبية للتقدم التكنولوجي في العالم، أحياناً باسم الحرص على المعاني الإنسانية النبيلة من جفاء وصرامة للتكنولوجيا، وأحياناً أخرى باسم الانصراف لما هو خالد في النفس الإنسانية، وحرصاً على هذه الأحاسيس الرومانسية لدى الفنان والتي من الممكن أن تقضى عليها التكنولوجيا. والحق أن التحسك للأجواء السابقة والنزعات الماضية ليست من شيم الفنان المبدع، بل تقل سمة أساسية للفنان المحترف (العادي)، والشخص العادي، إذ أن الفنان المبدع لا يثبت على حال، فهو في حالة بحث دائم عن الجديد في المادة، والجديد في الحياة، والجديد في الشكل الفني والأسلوب، ولا غرو في ذلك للفنان المبدع بمثابة النبي في مجتمعه، إذ أنه ليس رد فعل لمجتمعه هذا، ولا حتى موازياً لمجتمعه بل هو زوّاء اليقظة الذي يستشرف الجديد القادم، وعلى جلود ما يستشرفه تبنى لبنات المستقبل، فهو المبدع للتقدم دائماً على المتأخر.

والحق أن مبلغ الخرف من التكنولوجيا يمكن فقط فيما يمكن أن تحمله التكنولوجيا من آثار سلبية مثل عمليات التدمير، والبروباجندا، والتصطيع، وليس لجمال عملية التقدم العلمي التكنولوجي، والتي ربما يجد الفنان فيها بعض الحلول لما يلح عليه من مشاكل عملية لمادة عمله الفني. وتقدم الفنان هذا على معاصره من مواطنيه من شأنه أن يخلق مساحة زمنية بين المبدع والمثقف حتى يستطيع استيعاب الجديد، هذه المساحة الزمنية ربما تؤدي إلى التخبطية، إلا أنها تنمها هي اللحظة المناسبة

داخل الأطر الفنية ذاتها بمحاولة جعله يتلوق العمل الفني على شكل حلم رائع ومبهج في نفس الوقت.

وفي عصرنا الراهن في الشكل الثاني:

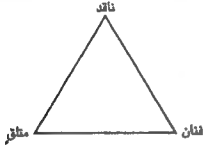
يتم دمج التلقائي بالعمل الفني بأكثر من طريقة، الأولى تتمثل في هذا العرض للسينما المجسمة والتي يجلس فيها التلقائي وأضواء على عينيته نظارة تغير من شكل وطبيعة العمل من الناحية البصرية، وتمثل الشاشة (شاشة العرض السينمائي) ربما كل الصالة من السقف حتى الصوائط، ويظل المتفرج داخل العمل الفني ذاته كمشاهد، وتضفي المؤثرات الصوتية من حوله التأثير الذي يجعله يشعر بأنه أحد أفراد العرض للمشاهدين، وتتمثل الطريقة الثانية في استخدام الحاسوب الآلي الذي يمكنه أن يجعل التلقائي يسير بحفيلته عبر بحار وبلاد وسماوات، أو يزور أبعد المتاحف عنه في برفة زمنية وجيزة بعد أن يضع عصابة إلكترونية على رأسه وعينيته، وبالتالي تستطيع التكنولوجيا إحداث تأثيرات ربما أعمق وأخطر على التلقائي، ومن بين العوامل ووسط. ركاز التكنولوجيا نشأت في فرنسا مسابقة فنية للصور المستقاة من قلب المعامل أو من تحت الميكروسكوب، وتتسم الصور التي تتشارك في هذه المسابقة بغرابة التشكيل وندرته، وهي تحدث لدى متلقيها نفس الدهشة، ربما التي يحدثها العمل الفني التشكيلي. إلا أن هناك سؤالاً أساسياً يطرح نفسه ألا وهو كيف يمكننا الهروب من حالة الاغتراب أمام ذلك الموضوع التقني؟ لحسن الحظ فقد شغل هذا السؤال إيمان بعض الفلاسفة مثل جيلبير سيموند G. Simondon الذي كتب في عام ١٩٥٨ يقول: «حينما نتعلم وظيفة الموضوعات التقنية، سيمكننا أن نفلت من أخطار أن

تكون مفترين في مواجهتها»^(١٦)، وكان مارتن هيجر قد كتب في نفس المعنى في عام ١٩٥٤ ليؤكد على أن الجوهري في التقنية هو الكشف عن الطاقات الكامنة في الطبيعة، إلا أنه عندما نزل مبهوتين أمام الأشكال التكنولوجية، فإننا لن نفهم التقنية. وهذا الجهل في حد ذاته خطر، والآن وحده هو الذي يسمح بالإفلات من ذلك الخطر^(١٧).

ومن هذا كان الخوف من التكنولوجيا والابتعاد عنها، وعدم فهم الطبيعة والوظائف والأسس التي تقوم عليها، يجعل الفرد، مفترياً في مواجهتها، ليس حقيقياً ما قاله إرنست بلوخ «لا شيء يمكنه أن يربط عمل فني عظيم بالأرض الحرة عليها، لأنه يعبر عن المستقبل»^(١٨). ومادام العمل الفني يعبر عن المستقبل، فلم نلق ضد التكنولوجيا؟ فالن كما يقول جان ديبيغيه «يتسبب استعماله، ولهذا فاملاً وسهلاً بكل الاختراعات»^(١٩).

طبيعة العلاقة بين الفنان والناقد والتلقائي:

يظن البعض المعروف أنه ينبغي أن تكون العلاقة بين أطرافه الثلاثة علاقة هارمونية وتوازن واتساق، بل وحتى علاقة توازن حميمة، ويرى نفس هذا البعض أن



الكافر بكل الطرق والأساليب التقليدية، الفنان هو الحالم الأبدى بالمستحيل أو بالمطلق، فهو متصرد لأنه يستخدم وسيلة تعبيرية مختلفة عن مواطنيه الذين يستخدمون كلمات اللغة في ترتيبها العادي، أما هو فإما أن يرتب كلمات اللغة بطريقة مختلفة عن المؤلف أو متمردة على العادة خالفاً الشعر كوسيلة، أو تاركاً اللغة وعالمها، متجهاً إلى عالم الأشكال ليخلق وسيلته التعبيرية منه في النحت، أو إلى عالم الألوان ليخلق وسيلة منه في الرسم، أو إلى عالم الأصوات والنغم ليخلق وسيلة منه في الموسيقى، أو إلى الجسم الإنساني ذاته ليخلق منه وسيلته في الرقص أو.. إلخ إن كان فهو المتصرد الأول وأكثر من ذلك فهو للمتصرد الدائم فيتمرد مرة على القواعد الثابتة التي سبقت لوسيلته التعبيرية، محاولاً تطويرها أو تغييرها أو تطويرها لاستخدامات وطريقته الخاصة في التعبير، فهو لا يهدأ له بال، وهو للثائر دائماً على الشكل في مجال التعبير الفني، واقتربه من قاع مجتمعه ومن قضاياه يجعله مرة أخرى متصرداً على الحاضر والواقع محاولاً تجاوزه وتخطيه، بل ومستشفاً بحساسية النبي الشفافة فيه لأفاق المستقبل، فيجعل من هذا المستقبل معبراً لمساعدة الناس وفجرًا جديدًا يشجعه بأمال وطموحات الناس بنفس تسبح نسمات الغد القادم. هذا المتصرد إلى جانب علاقة التوتير السابقة ينعكس أيضاً على العمل الفني.

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: هل علاقة التوتير تلك تدر على أطراف العملية الفنية الإبداعية وعليهم تقبله دون نقاش؟ يمكننا الإجابة بالإيجاب، نعم

الإشكاليات والصراعات التي تحكم هذه العلاقة الآن هي من قبيل العلاقة غير العادية، ويعود الانتقال من هذه العلاقة الشادة التي تراها اليوم، إلى ما يحلمون به من طبيعة جديدة تحكم العلاقات، يطرأها الحب والود المتبادل، ونحن نعتقد أن هذا من قبيل الأحلام الطوباوية، والتي ليس لها سند من الواقع غير الحلم، والتعمنى. إذ نرى أن طبيعة هذه العلاقة سوف تظل علاقة توتر دائم ومستمر، طالما كان هناك فنان مبدع ما زال على قيد الحياة، وما زالت مسيرته الإبداعية مستمرة. إذ أن أساس هذا المثلث هو الفنان، وبانتفاء الفنان لن يصبح لطرفي المثلث الآخرين ضرورة، أو حتى مبرر للوجود، إذا سلمنا أن النقد والفنل هما عنصران لاكتمال مثلث العملية الإبداعية، إلا أن انتفاء الفنان، وبالتالي العملية الإبداعية، كفيل بإلغاء المثلث نفسه بكل أبعاده. وبما أن علاقة الفنان بعمله الفني هي في الأصل علاقة توتر، فبالضرورة أن تنعكس علاقة التوتر تلك على العلاقة بين ذلك الفنان والناقد أو بين الفنان والمتلقي أو بين الناقد والمتلقي حيث ينتج الفنان علاقة التوتر تلك التي عايشها بين إرادته وإرادة المادة عند تشكيلها إلى العمل الفني نفسه، وبالتالي يستقبل الناقد بوهي أو بلا وهي هذه العلاقة المهيمنة على العمل الفني نفسه، فيعيد إنتاج علاقة التوتر تلك بدرجات متفاوتة فيما بينه وبين الجمهور، أو فيما بينه وبين الفنان نفسه، وكذلك الجمهور، ويخفف التعبير عن تلك العلاقة لدى الجمهور تبهماً للثقافة أو للمرحلة السنية، أو للخبرة الجمالية.. إلخ. وإذا أضفنا لعلاقة التوتر تلك الطبيعة النفسية للفنان المبدع والتي وجدناها في موضع سابق تعتمد على المتصرد. إذ أنه في الأصل ما هو إلا متصرد على كل ما وضع في جعبته من وسائل تعبير لغوية، فالفنان هو

الإحساس الإنساني العام وليس الإنسان المعين القابع في محليته، حيث سيتعالى في عمله على المظهرية، بما يجعل العمل يعمل في طبقات بلور العالية، مما يجعل كل إنسان يرى فيها ذاته ولم نر بعش نفس الحياة وفي الظروف فقمها حيث سيعطى العنصر الإنساني العام، وسوف يدفع للتلقى دفعا ليرى لأول مرة مواطن الجمال في حياته اليومية والتي ربما لم يلفت لها يوما فتشده منه الإعجاب والانبهار بل وتطهعه إلى التأمل والتفكير من جديد، حينما اعتقد أنه من ثوابت الأمور وبديهياتها، ومن هنا يصبح العمل الفني لدى المطلق ليس مصدرا للمتعة فقط بل مصدرا أيضا للتعبير.

سيظل الفنان هو العالم دائما بالزبد وبالطلق، يخرج من عمل فني لينهمك في آخر، لا يعرف الراحة ولا الصكون، حتى الصكون الذي يبدو عليه من وقت لآخر، ما هو إلا صكون للعاصفة، إذ ما هو إلا غليان داخلي هائل، وتوتر مستمر حتى يجد الشكل المناسب لما أراد التعبير عنه، فسكونه حركة، وصمته صرخة، وتوتره إبداع، هو كل متطبيع بحواسه وأحاسيسه وجسده، بما يمنحه من أرك التركيز إلا في عمله الفني الذي يمتعه ويسهره أركا وحتى قبل أن ينتج ويسهر للتلقى والناقد.

وسيبطل الناقد هو ذلك اللاهث المطلق الذي يحاول أن يحاكم، ويرى ويفسر، ويقف، ويعلم، ويرد، ويشرح، بل ويلحق الفنان والعمل الفني، وفي نمته إشكالية الترجمة نحو مفهوم موضوعي وتجريبي للعمل الإبداعي، هل سيستطيع الاضطلاع بهذه المهمة شبه المستحيلة؟ في عالمنا الثالث ليس هناك حل وسط، وغير مسموح بغير النجاح لهذه المهمة، إذ عليها سيقترن مستقبل الفن التشكيلي واحتلاله المكانة التي تليق به ضمن حياتنا الفنية.

إنه قدر، لأنه يدخل في مصميم عملية الخلق الفني ذاتها والتي تشكل وتبرز وجود ذلك المثلث، إلا أن ما يخفف من هذا الواقع القدرى هو محاولة كل مناصر من أطراف المثلث تلهم طبيعة تلك العلاقة، ومن ثم فإن محاولة الفهم تلك يمكنها أن تخفف من الطابع الحاد والجاف والدرامي - أحيانا - والذي يميز تلك العلاقة، إضافة إلى أننا نتصور دائما أن تلك العلاقة تسير في خط نهابي فقط، بينما أن مزج طبيعة الأشياء أن هذا الخط نهابي وإيجابي في الوقت نفسه بحيث يحترم هذه العلاقة الجلية



التي تربط الفنان بعمله المؤثرات الواقعية من حوله، وبالتالي تحترم عملية التأثير المتبادل، والتفاعل الخلاق بين أطراف المثلث، حيث أن الفنان المبدع هو الذي يملك راحة الحس وحساسية للمشاعر في تعامله مع مابته التعبيرية، وهو يعيش في الوقت نفسه واقع جمهوره من المتلقين، يفوح فيه حتى القاع، فتتكشف له ميكانيزمات الحركة في مجتمعه مما يثرى خياله، ويضع فهمه، ويكتف معرفته، فتتجلى أمامه الحقائق عارية، وبدون ساتر فتجلى قريحته الفنية عن أعمال يرى فيها الناس أنفسهم: همومهم وطموحاتهم، ولا عجب أن يرى كل إنسان آخر فيها جزءا منه، لأنه في هذه الحالة يعبر عن

المواش

- ١ - Denis Hoisaman, L'Esthétique. P.U.F, Paris. 12 éme éditon, 1994, P.91- 92.
- ٢ - Arnold Hauser, Histoire social de L'Art et se la lith'ecorature, le Sycomore. Paris, 1982, P. 21.
- ٣ - سير الن جارينر، مصر للقراءة، ترجمة د. نجيب إبراهيم، د. عبد المنعم إبريكر، الهيئة القومية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧، ص ٥٦.
- ٤ - Jean Lacost, La philosophie de l'art, P.V.F, Paris, 5 émédition, 1994, P. 11-12.
- ٥ - إتيان سورين، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عامسي، منشورات عويدات، باريس - بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٨٤.
- ٦ - م. أولمسيانكوف، ز. سمير نوفا، موجز النظريات الجمالية، تريب باسم لاسقا، دار الفارابي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٨٣ - ٨٥.
- ٧ - إتيان سورين، الجمالية عبر العصور، مرجع سابق، ص ١٤٤، ١٤٥.
- ٨ - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر للعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٩٢.
- ٩ - المرجع السابق، ص ٢٠٠.
- ١٠ - L'uigi Pareyson, Conversation sur l'esthétique, kradiut Par Bitles A. Tiberghien, Bailimard, Paris, 1992.
- ١١ - زكريا إبراهيم، لفلسفة الفن، مرجع سابق، ص ١٨٩.
- ١٢ - Encycloperdia universalis, corpus 6, Paris, 1994.
- ١٣ - راجع أحمد فؤاد سليم، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي، مجلة فنون تشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، يناير ١٩٩٥، ص ٣٢-٣٥.
- ١٤ - Encyclopocolia universalis, Corpus 6, Paris, 1994.
- ١٥ - Gilbert SIMONDON, Da monde l'ezisten ce des objets technique, Aubier, Montaigne, PP. 83-84.
- ١٦ - Mortin Heidggen, la question de la Technique in Essais et conférences, trad. A. Préau, P. 20.
- ١٧ - Ernst locj, le principe Espérance, trad. Wuilemart, Gallimard, p. 189.
- ١٨ - Jain Dubuffet, D'hamme du Commun à l'awrage, J.J. powret, p. 20.
- ١٩ -

أقاصيص



حياتي

كانت السماء مليدة بالسحب الداكنة، وكان ثمة نورسان أبيضان حزينان يحلقان عند الأفق، يبهتان عن الأسماك التي تصعد إلى سطح البحر.

سمرت على الرمال وحيدا، لا أسمع إلا صوت الأمواج الصاخبة التي تهاجم الشاطئ.

عثرت على خونة جندي غطتها طحالب البحر الخضراء، وعلى بعد أمتار قليلة، رأيت جثثا ملقاة على الرمال، مشبعة بالماء المالح، ممزقة الثياب، جثثا لجنود ورجال ونساء، جثثا مفتحة، رؤسها الظاهرة زرقاء اللون.

ورأيت نفسي ملقى مع الجثث، لكنني كنت أتنفس.

لما سقط المطر فجأة بغزارة ذهبت إلى كوخى الذي لا يبعد عن الشاطئ كثيرا، توجهت فوراً إلى فراشى الصغير

ونمت.

رأيت الشاطئ في الحلم مشغوعا، مزدهرا بالمصطافين وعددا كبيرا من الأطفال والشباب يلعبون ويمرحون على الرمال، أجسامهم العارية تلتصق تحت وهج الشمس، وثمة شماسي ملونة منتشرة على طول الشاطئ يجلس تحتها في استرخاء الرجال والنساء الجميلات.

قمت من نومي منعبرا، اتجهت إلى النافذة. نظرت من خلال الزجاج فوجدت الجثث كما هي، ملقاة فوق الشاطئ، والأمواج تحاول أن تطالها فعدت إلى فراشي الصغير واستغرقت في النوم هادئ البال.

بكائي

كان الليل في أوله، وزحام الناس في الميدان يثير غباراً رمادى اللون فيتشتت فوقهم، تكشف عنه الأضواء التي بكرت في السطوح.

شعرت بالاختناق وحاولت جامدا أن أخلص نفسي من وجوبهم، فهم كثيرون إلى حد لا يطاق. اختزلت الزحام وأنا أشعر بانزعجهم واكتافهم تضربني وتدفعني يمينا ويسارا. رأيتهم وكأنهم يحاولون أن يتخلصوا، من بعضهم.

الفردى منهم يندثرون أنفسهم بصوت مسموع، ويلوحون في الهواء بالزعر مدبرة، الذين يسيرون معا يتبادلون الشكرى أو الوعيد، وهم يحملون أكياس البلاستيك الملونة بأربعة ألوان الخبز والملابس القديمة. لم أقاومهم، تركتهم يتقافوننى لاني كنت افكر في أشياء كثيرة، وكنت تعباً من كثرة المسير، وكنت في حاجة إلى أن أكون بمفردي، وحيدا بعيدا عن الناس.

وصلت إلى نهاية الميدان فوجدت أرضاً خلاء شبه مظلمة محصورة بين بنائيتين عاليتين جدا. اندفعت إليها وثقلت فيها مجتازا أكرام التقايات والتراب.

ولأن المكان كان شبه مظلم ولم تتعد عياني عليه بعد، فوجدت بهائلا اصطدمت به، فالتصقت وجهي به، ومددت كلتا ذراعي علي وأخذت في التحبيب.

ولما كنت أظن أنني أسمع صدى تحيبي، التفت حولي فوجدت بالقرب مني شبح رجل آخر ملتصقا بالحائط، ترتجف كثفا من شدة التحبيب.

موتى

لما شعرت بدنو أجلى وندت لو خلقت في السماء
لأشاهد على الأرض موتى.

موتها

فيما كنت أعبر الشارع محاولاً تفادي السيارات السريعة، كدت اصطدم بدراجة يقودها رجل يرتدى جلباباً قديماً. وكان ثمة مفروش كالحلزون ملغوف ومثبت خلفه بعرض الدراجة. توقف الرجل ذو الجلباب فجأة حتى يتجنب الاصطدام بي، فسقط المفروش القديم على الأرض، ثقيلًا. وفيما أنا اعتنق إليه، حاولت أن أعيد إليه المفروش القديم المللّ على الأرض، فتدحرجت منه فتاة صغيرة متصلة بالجسد مغمضة العينين، في شعورها أشربة حمراء جديدة. قال الرجل ذو الجلباب القديم وهو يسرع بالنزول من فوق الدراجة ليستعيد أشياءه، إنها ابنته.. وهو ذاهب إلى المقابر لنفنها.

موته

مر بي رجل عجوز رأيته ممدداً جسدي على الرصيف ساكناً. قال لي الرجل العجوز: ماذا بك يا بني؟ قلت له: يا جدي.. لقد مللت الحياة وأريد أن أموت. قال لي الرجل العجوز: يا بني.. في الحياة مباح كثيرة، ليس من المعقول أنك استنفدتها كلها حتى تطلب الموت. قلت له: يا جدي.. لقد استنفدت المباح المجانية التي لم تكلفني شيئاً.. أما المباح الأخرى فهي ستكلفني فوق طاقتي، وأنا شاب فقير.. لذلك أستعمل الموت. قال لي الرجل العجوز: يا بني.. إن الحياة في حد ذاتها بهجة. لكن.. حسناً إذا أردت أن تموت.. فما عليك إلا أن تدفن جسدك في التراب.

حياتها

فيما كنت أجلس على رصيف المقهى احتسى فنجاناً من القهوة كنت في حاجة إليه، أقبلت علي امرأة ترتدى جلباباً أسود وطرحه سوداء، تحمل طفلة صغيرة مرمدة العينين على ذراعها.

مدت المرأة يدها وطلبت منى خمسة قروش لشترى رغيفا . هكذا حددت طلبها . ولا وجدتني أرمقها صامتة ، ألحت قائلة إن الرغيف من أجل طفلتها ، فأعطيتها الخمسة قروش .
تابعتها وهى تعبر الطريق . فى الجانب الآخر الذى يواجه للمقهى رأيتها تمد يدها إلى صاحب حانوت صغير وتعود يدها وهى ممسكة برغيف أسمر صغير .
قرصت المرأة على الطوار أمامى . شقت جانب الرغيف بأسابعها العجفاء ثم أخرجت شيئا القريب من وجه الطفلة وألخت تمتصره داخل الرغيف المقروح وتناولته لطفلتها ، وهى تهددها .

سلام

كان عائدنا إلى بيته فى وقت متأخر من الليل . كان طريقه طويلا تحفه من الجانبين مزارع تمتد إلى مساحات بعيدة وقليل من البيوت الصغيرة المفلجة الأبواب .
لا يسمع سوى نباح الكلاب وأصوات مراصير الحقول وثقيق الضفادع . التفتت انناها أصواتا بشرية من داخل الأرض المزروعة القريبة منه . شعر بالأسى وزالت عنه مشاعر الوحدة والخوف ، وكاد يغنى لليل .
أتجه صوب المكان الذى التقط منه أصوات البشر . عبر الطريق المترب وأدخل نصف جسده بين الزرع العالى . لم ير شيئا ، ولم يسمع صوتا . بادر بالسلام يلقيه فى طيات الظلمة : السلام عليكم .
جاءته الطلقة النارية فى صدره .

غيرة

ظللت عقود كثيرة أشمر بالحدق والغيرة من الذين يعيشون فوقى .
أشعر يوتج أقدامهم على الأرض من فوقى ، وبأصواتهم تخفق عزائى القديمة المنسية . أسأل نفسى وأرد عليها أن لا عدل هناك
فيما أنا ملقى فى الأسفل ، أحسست بوقع أقدامهم . كانوا يتحدثون ويضحكون . التفتت سمعى المرهف كلف أحدهم وهى تزيل التراب من فوق شاهدى قائلا : يالك من سعيد الحظ أيها المدفون تحت الثرى .

خائنة

سمعت وقع أقدامه السريعة المكتومة فوق الرمال. من خلال الضباب رأيتها بلا ملابس، عارية الجسد، محمولة
الضمر، تملط حصانا أسود يعدو بها على الشاطئ، لتكاثر سيقانه تلامس الرمال.
هكذا رأيتها، ويشترتها العارية في لون الحنطة وسط الضباب، حتى اشرب الحصان بعنقه ذئ العرف الداكن،
رافعا قائمته الأماميتين في الهواء، وهي تتشبث بكلتا ذراعيها النحيقتين القويتين، بعنقه النافر العضلات، منطلقا بها إلى
جوف السماء البيضاء كالكلن.
كيف تجرؤ أن تفلتها، وتتركني هاربة من الأرض؟ هذه الخائنة؟

جوعى

فى الليل، كنت أحب أن أخترق الميدان الخالى من البشر، لأجد نفسى غارقا فى ضوءه الأصفر الباهت.
فى هذا المساء، دلفت إليه وتجولت فى ساحته الكبيرة وحدى وأنا أستمع فى ضوءه الكثيف، وظلى منكش تحت
قدمى.
وفيمنا أنا أفعل، أحسست بهم قبل أن يلوحوا لى. رأيت أشباحهم فى الظلمة، مقبلين نحوى، عرايا، أجسادهم
رمادية، شفاههم ممصونة وعيونهم أحداق مجوفة جامدة.
اخطط على الأمر: هل هم جوعى أم موتى؟
جوعى لأن أجسادهم ضامرة هزيلة، وعظامهم بارزة.
موتى لأنى سمعت عظامهم وهى تقرق، وهم يتجهون نحوى، متخشبون، يزحفون ولايسرون، لايجلون ينة
ولايسرة.

فجأة وجدت أحدهم أمامى، واقفا فى مواجهتى.
قلت له وأنا أشير إليهم: هل هم الجوعى؟
وشلحت ملابسى من فوق بطنى المشفوفة.
فهب راسه ببطء وكأنه يتمرك على عمود من العظم وقال لى بصوت مبحوح ذئ صرير: لا..
وأشار إلى ظلمة تجويف البطن، وإلى عظام الحوض البيضاء.

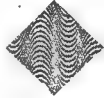
انتظار

لما سمعت الضوضاء في حلمي، وشممت روائح الطبخ ممتازة بروائح العطور، أفقت من نومي وقلبي من الداخل يضرب صدري ضرباً مبرحاً، فتحت باب مسكني وخرجت إلى البسطة العريضة. وجدت أبواب المساكن الأخرى مغلقة ولا شيء آخر.

أخذت ألتصق على الأبواب فلم أسمع تنفصاً. وحيثما دفعت أحد الأبواب انفتحت إلى الداخل، شممت رائحة قديمة زنخة، ورأيت رجلاً عجوزاً يجلس على مقعد بسندين في مواجهة الباب، ينظر إلى السقف، وامرأة واقفة خلفه نظرتها شاردة في فراغ الصالة، مفتوحة للزراعين، ثابتة في مكانها، تقطع الطريق على باب صغير مغلق خلفها.

مررت بجسدي متسللاً من تحت ذراعيها المفتحتين المشاوبتين ودفعت الباب فكشفت لي عن حمام تقف في وسطه فتاة عارية مفتوحة الذراعين، وافرة الزهدين، ممثلة من أسفل ومُكَلَّها متفخ كثيف الشعر، وعيناها تنظران في تواصل وأمل إلى القادم من ناحية باب الحمام دون أن تشعر بي، أو ترائي.





ستدسُ المدينة، كحلها

إلى توفيق زياد

أى موت سيفضع سرّ الدم المتلقى

هذا المساء؟

أى لحن سيعزفُ

- فى حضرة الفارس الناصرى -

لتأتى للجوِّ الطليقة من غابة السرى

تأتى المدينة: دهاء منازلها

ألقِ الريح فوق مآلنها ...

وجهها للشرئب

وميض لألئها فى الكنائس

بهجة أعيانها .

أى عرس سيبدا من شغف العمر

من غُرَّةِ الفَرْحِ الأَدمَى:

النِّساءُ الجَميلاتُ يَطلَعْنَ مِن مَفرَداتِ القِصائدِ.

يَطلَعْنَ، يَرِيقُصْنَ في نَشْوَةِ الطَّيْرِ

يَبلُغْنَ مِن سَلسبيلِ الأَغانِي وَمِن سُنْدُسِ الكَلِماتِ

إِلَى كَرِيفالِ البَهاءِ

أَيَّ ظَلٍّ سَيَملُو

أَيَّ عَطَرٍ تَمرِجُ في عَمقِ أَغوارِنا

أَيَّ ذاكِرَةٍ تَتَقَتَّحُ

ها أَنتِ تَستَدرِجُ الشَّمسَ مِن كَهفِها.

تَتَشَبَّهُ في لُبِّضِ أَيامِكَ المَورِقاتِ

وَتاتِي: فَراشَ الحِداثِ يَكسو جِيبَينَكَ

تاجُ الكَريمِ وَقَطَرُ المَندى اليَكرُ

تاتِي : لِتَوقِظَ كُحُلَ القَصيدَةِ

جَمرَ الحَروفِ يَورِدُ المِباحَ الشَّجَى

انْتَظَرِناكَ

سَربُ النَوارِسِ عادَ

وعادَتِ إِلى أَوَّلِ الحَلَمِ قافِلَةُ الحامِلينَ

انْتَظَرِناكَ

ها نَحنُ نَهتَفُ بِأَسمِكَ

والعَشبُ والسَهلُ والقابِضونَ عَلى النَارِ:

- نَحنُ عَلى الدَربِ ماضونَ

نحنُ على العهدِ باقون -
 ياسيدَ الكلماتِ الجميلةِ
 يا فارسَ الرِّجِ
 ها أنتَ تنهضُ مُتَلَقًّا كالمنارةِ
 مزدهراً كالنبوةِ تنثرُ فيروزها
 في صدورِ الذينِ اتابوا إلى وطنِكم
 هل صدقتَ القبيلةَ
 هل صنتَ عهدَ النجومِ وأوغلتَ في عشيقها؟
 لا تذلِ النجومُ على الموتِ
 لا يخلُ البحرُ رباته
 لا تخونُ القسيدهُ كاهنها
 فتريثُ
 سنشربُ شهوةَ هذا الصباحِ
 وخمرةَ إيماننا المشتهاةِ
 ونكتبُ عن حرقِ المابرينِ
 إلى أولِ الذكرياتِ
 تريثُ
 فإن الأبطالَ تعزفُ لحناكُ
 والخيلُ ترقصُ
 والعطرُ يملأُ أعراسنا حينَ تأتي
 نحنُ إلى وجهك المطمئنِ

وطهر يدك
نحن نبيد عيناك
فانكم جراحك
يا ايها العابى الايدى
إلى وطن مرهف بالحياة.

طواكرم - فلسطين



«النمل الأبيض» رواية انهيار العالم القديم

التي يمكن القول معها إن عبد الوهاب الأسواني هو الذي وضع أسوان على خريطة الواقع الأدبي باقتدار وحساسية وتمكن. وروايته الجديدة الجميلة (النمل الأبيض) هي رواية ما جرى للحياة الرخية الطيبة وللعالم القيمي المتعاسك الذي تعرفنا عليه في (سلمي الأسوانية) في هذه المنطقة من صعيد مصر تحت وقع ضربات التغيير المعاصرة التي شوهت كل شيء في الواقع المصري منذ بداية عقد السبعينيات العصيب، وتغلغت في عمق الأعماق منه طرال الثمانينيات، وبدأ نخر نملها الأبيض لبنيتها الداخلية يكشف عن بشاعة ما انتابها من دمار في التسعينيات. ذلك لأن هذه الرواية الجميلة تسجل

تحررها وتستجيب لها بنفس الرد الحميمية. وقد لفت عبد الوهاب الأسواني انظار الواقع الأدبي منذ صدرت روايته الأولى (سلمي الأسوانية) عام ١٩٧٠ ففتحت الرواية المصرية على هذا العالم الخصب الفاس الذي لم يجد من يعبر عنه من قبل: عالم الصعيد «الجواني» المترع بالثراء الطقسي والحيات المتميزة. وتتابع بعد ذلك أعماله من (اللسان المر) و(أخبار الدراويش) إلى (ملكة الطارحات الأرضية) و(القرن وجهان). وبأل في جل هذه الأعمال مخلصا لعالمه الأسواني الأثير، معبرا عن أدق خلجاته ومجسدا لتفاصيل الحياة فيه وتحولاتها المستمرة. بالصورة

عبد الوهاب الأسواني كاتب مقل شحيح الإنتاج، لم يكتب على مدى ربع قرن من الممارسة الأدبية إلا أربع روايات ومجموعتين قصصيتين، ولكنه شديد الإخلاص لعالمه الأثير في عمق الصعيد المصري، أو على وجه التحديد في محافظة أسوان التي يستمد منها اسمه وتجربته، فهو كاتب جيد جاد لا يكتب إلا عن ما له خبرة عميقة به من التجارب والمفوسحات والشخصيات، وبالتالي فإن أعماله تتسلل إليك بهدوء مؤثر، وتستولي عليك دون منطنة أو زعيق وكان الكاتب نفسه يسر إليك بود حميم بتجربته ومشاعره، ويكشف لك عن همومه ورواه، فلا تملك إلا أن

لنا كيف بدأ النخر الحديث يفت في
عقد بنية هذا المجتمع القيمية
والاجتماعية والأخلاقية على السواء،
ويتيح للخطاة أن تسيطر على كل
شيء فيه وأن تتهجر الحب والود
وأواصر القرى المتينة التي حافظت
على تماسك على مر الأجيال، ثم
حان وقت العصف بها عندما كشفت
السبعينيات عن وجهها الكريه،
وطاحت بكل الرواسي القديمة في
هذا الواقع الذي يعتز بنفسه
ويكرامته وينسق العلاقات
الاجتماعية للمناسكة فيه.

وتبدأ الرواية كمناسة إغريقية
قديمة بترك المواجهة القاسية للمراوغة
العبيثية مما، بين عامر، بطل الرواية
الصعيدي البسيط، وبين «توابق بكه
ثرى القرية الذي يداهن عامر
ويعرض عليه خيماته السفينة من
تقديم الأرض لأبيه، إلى تصمين
وضعه الوظيفي، فيثير هذا الكرم
غير المألوف شكوك عامر في أنه يريد
الحصول على أصوات قبيلته في
الانتخابات، وبين القبطيتين صراع
طويل هو الصراع بين الذين حافظوا
على كرامة الوطن والذين يدينون
بوجاهتهم الاجتماعية فيه لتعاونهم
مع أعدائهم. لكن «البك» لا يلبث أن
يصرح له بأن ابنه إسماعيل مريض
وأن الأطباء شخصصوا مرضه

العصبي بأنه مريض نفسى عضال
لن يشفى منه إلا إذا تزوج الإنسانة
التي يحبها، وما أن يقول عامر
ببراءة لتلقائيه: زوجها له، حتى
يهتف (البك) بأن المشكلة أنها
متزوجة، وأنه واثق من أن عامر
سيغير الموقف لأن تلك الإنسانة
ليست إلا «الجازية» زوجة عامر وأنه
على استعداد لتحمل نفقات زواجه
من أحسن بنت في البلد، ناهيك عن
الأفئدة الضميمة التي سيمتصها لأبيه
لزاعته بالمشارة دون مقابل لعشر
سنوات، والوظيفة المستمرة التي
سيندبرها له. بهذه البداية القوية، أو
المواجهة الدرامية العاصفة بين
الثروة وعالم القيم الراسخة، بهذه
المواجهة التي تنقلب فيها كل المعايير
يفتح عبد الوهاب الأسواني
روايته، وكأنه يلقي فجأة بحجر
ضخم في مياه الحياة الصافية في
تلك القرية فتخلق به الدوائر
الامتدادية، وتتمكر به للياه دون
أمل في استعادة صفاتها أبدأ.
فعامر ابن أسرة متوسطة الحال،
ولكنها من الأسر العريقة في المنطقة،
حيث تربطها بأواصر القرى بعدد
من العائلات أو القبائل المترامية في
القرى المجاورة. أما (البك) فهو من
السراة المحسنين الذين يدينون
بشروطهم للتحويل الدامي الذي نتج

عن مصادرة الإنجليز لثروات من
عارضوا حملتهم في السودان،
ومنحها لمن عاونهم في ذلك، أي أن
ثروة أسرة (البك)، والتي استحوطت
الآن إلى جاء ونفسه تعود إلى
خباياهم القديمة التي لا تنساها
القرية أبداً، لأن ذاكرة القرية
التاريخية لا تموت. ومن هنا تتحول
المواجهة بينهم إلى مواجهة بين
عالمين وبين إرادتين، نتعرف على
طبيعتها ونستشرف مسارها كله
بطريقة استعمارية بارعة عندما
يعرض «عامر» مادار بينه وبين
(البك) على أبيه «عبد المولى» فيرد
عليه ساخراً «إما أن توليق بك
مجنون، أو أنت المجنون يا ولد لك
ولفت هذه الحكاية من دماغك» (ص ٨)
فنحن هنا حقاً بإزاء انطلاق الجنون
من عقالة وتحكمه في الحياة التي
كانت تسير قبله وفق منطق العقل
والعدل والقيم الأخلاقية، ثم يتجه
الأب - بعد أن يؤكد له ابنه بأن
الحكاية صحيحة لاشك فيها - لا
جنون - إلى بندقية المرحوم جده
ويداهب زناده، ثم يعيد مسمار
الأسان إلى مكانه ويطلقها على
الصائط من جديد. وبهذه الحركة
الدرامية الدالة يفصح لنا النص
بطريقة استعمارية بارعة عن عجز
العالم القديم عن إطلاق رصاصته

الحاسمة في وجه العالم الجديد الذي يراوغ لتقويض كل رؤاسيه. ثم تتتابع بعد ذلك الأحداث في تلاحق لامت يكتشف لنا عن آليات المواجهة بين هذين العالمين وعن طبيعتها المتغيرة، وعن كيفية خسارة العالم القديم لتلك الممركة الجديدة التي تدور وفق قواعد مراوغة خبيثة لا يعرفها العالم القديم بقيمه الواضحة وأخلاقياته البنينة على الجسارة والصنق ونصاعة الصواب والخطأ.

فالرواية كلها هي محاولة لفهم سر تلك اللسطة للمعدة التي لا يطلق فيها الصعدي رصاصته بمفوقته التقليدية على ذلك الذي تجرأ على تحدى قيمه وثق كل ما تنطوى عليه من أوضاع راسخة، ولتعرف على المسارب التي أدت إلى تقاعسه وتخليه عن ربه، فعله الطبيعية في ساحة هذه المواجهة التي ما كان لها أن تستمر في الماضي بالطريقة التي استمرت بها في هذا الحاضر الغريب. لأن الرواية تتلطف من هذه اللحظة لتعرض هذا الوضع الجنوني على القرية، بدءاً بآبى الراوى «عميد الموابى» وعمه «عزابى» وحتى العمدة وزعماء قبيلته في القرى والتجرجع المجاورة. لكن جنون الطلب وقاحته يصطدم منذ اللحظات الأولى بتراتب القديم والمكانات القديمة في هذا

العالم ويتطلب من أعيان القبيلة كتم الخير عن القرية حتى لا يتصور الناس أنها هانت إلى حد اجتراء أمثال توفيق بك عليها بهذا الشكل، وكشف حقيقته لأقلية منتقاة من أبناء القبيلة وأقاربهم. وهو الأمر الذي يسم للمواجهة منذ البداية بهذا الجدل المستمر بين من يعلمون ومن لا يعلمون، بين النخبة والأغلبية العريضة من أهل القبيلة بما فيهم عدد من الصق الناس بالمسالة. ويكشف هذا الجدل عن كيفية إسهام حجب الحقيقة عن الأغلبية في إجبار النخبة على الكذب من ناحية لتفطية نوافع تصرفاتها الأصلية، وتقديم التنازلات لليك من ناحية أخرى حتى تترأسوه، ثم أخيراً تحالف بعض أفرادها معه لأن مصالحها ومكاسبها للمادية، في زمن الانفتاح والثراء السريع أهم لديها من قيم القبيلة المعنوية، وإن لم تجرؤ على الجسارة بذلك. وتتم عمليات الفرز للمراوغة من خلال سلسلة من الأحداث التي تبدأ بتسليط الحكومة على القرية لأن بيوتها جارت على الطريق الزراعي، ولأن شمة حاجة لتوسيع الطريق من أجل النفع العام، مما سيترتب عليه نزع ملكية البعض وهمد بيوت البعض الأخرى، بما في ذلك بيت

أسرة عامر. وإمام هذا الخطر الدائم تقدم القبيلة أول تنازلاتها وتعد بإعطاء نصف أصواتها لمرشح البك في الانتخابات القادمة، بعد أن كانت من أشد معارضيها، لكن البك لا يزال مصمراً على تنفيذ طلبه الأصلي، ولكن عامر يصغر على تجاهله، فيلحق تهمة باطلة لشقيقه زاهر ويستدعيه المركز متهما إياه بالسرقة بعد أن اعترف بعض سراق البهائم بأن زاهر شريكهم.

ولا يستعمل زاهر وهو القوى العنيف للسرير الذي كان يستند للزواج من ابنة عمه الجميلة، عار القهمة فيسقط مريضاً بعد الإفراج عنه بكفالة، ويكلف المرض وتهمة زاهر الباطلة الأسرة نفقات لا طاقة لها بها، ثم يموت زاهر بعد استفحال المرض. ويقتل الموت والفقر والتوتر في عضد تماسك الأسرة وبالتدريج، ويدفع «الجازية» إلى ترك البيت والانتقال للحياة مع أسرته التي كانت تنازع «البك» حول قطعة أرض فإذا به يتنازل لها عن الأرض وعن القضية معاً، ليكسب البك في صفه مقدماً أسرة الجازية. ولا يكتفى بهذا بل يضطر عامر لقبول العمل لقاء أضعاف مرتبه مع «عبد الوهيد الأفندي» وهو من الذين «تجبا» برغم ضمة أصلهم، فقد كان مجرد سائس

فى التفتيش، على سطح الحياة فى السنوات الأخيرة، ولكن بطريقة عاتية أصبح معها من أكبر سرقة الهندس وتجارة الذين تتسلل إليهم كل بضائع القطاع العلم ليتاجر فيها فى السوق السوداء، ويعمل صاخر محصلا له فى تجارته التى تكبل أبناء القرى بالدين وتقتصمهم فى شبكة الرغبات الاستهلاكية المتزايدة، وكما يوقع الفلاحين فى شبكة الدين، يوقع عامر الذى تركته زوجته غاضبة وأقامت لدى أهلها فى شبكة شوشو للبثيرة المفاجئ، وتبلغ «الجازية» حكاية عامر مع شوشو فترفض العودة إلى بيته وتطلب منه الطلاق بعد أن كان قد اطمأن على مصيرها عندما تزوج إسماعيل بن توفيق بك ابنة عمه، وإنزاع بذلك الخطر الذى كان يهدد زواج عامر. وتتزوج الهازية من توفيق بك نفسه، وتخفى شوشو، وتتابع الأحداث حيث يعرف عامر المزيد عن تجارة عبد الودود وتنتقله فى شبكة الانتفاعيين الكبار من كبار اللصوص فى العاصمة، ولكنه سرمان ما يستدعى على مجل لوت أبية المفاجئ، وتقيل القرية زواج البك من الهازية، ولكن الدائرة تدور على البك نفسه وتتكاثر عليه البثيرة، فيشترى عبد الودود الأندى

قصصه، وينتهى به الأمر بالحصول على زوجته الجميلة الهازية نفسها، أما عامر الفقير فقد لوحوا له ببريق الثراء لهولة، ثم أعادوه إلى حيث كان.

هذا هو خيط الأحداث الرئيسى فى الرواية، ولكن فيها مجموعة من الخيوط والصيحات الثانوية المعقدة له، والتى يتوسع بها أفق الدلالات فى النص كله، حيث تكتسب دورات الأحداث فيه، وخاصة تلك التى تتعلق بجميلة النص الهازية التى كانت زوجة عامر، حتى طمع فيها السراة، وانتهى بها الأمر فى بيت عبد الودود أصحت الواقدين إلى ملكة الثراء فى واقع السبعينيات والثمانينيات، مجموعة من القيم الرمزية التى تربطها بما جرى لمصر ذاتها، لكن الرواية أيضاً هى فى اللوت نفسه رواية التعرف على آليات المواجهة التى يجسدها العنوان الموحى (الشمع الأبيض) الذى ينخر فى أساس البناء القديم دون أن يستطيع مواجهته بشكل مباشر، ليشيد فوق البنيان المتهاك للمنحدر عائله الشائه الجندى بقواعده الغربية ومواضعاته الرئسية. وحتى تكشف الرواية لنا هذه الآليات الجندية فإنها ترسم لنا بتفاصيل بالغة الدقة والرافعة ملامح الخريطة

الاجتماعية الضافية التى تدور فوقها المواجهة بين حفيد الرجل الذى تعاون مع الإنجليز وبين أبناء القبائل التى رفضت خيانة الوطن والقتال مع أعدائه فى السودان ضد الأخوة فيه. فتؤسس بذلك تاريخ الطبقة الجديدة المتزع بالخيانة والفساد فى انتزاعها للأرض من تحت أقدام الذين تشبثوا بقيم الوطنية والعروية. كما تكشف لنا عن كيفية استخدام الطبقة الجديدة الشائهة لقيم القديم الراسخة فى تعزيز سطوتها ونخر بنيان هذا العالم القديم المتين والإطاحة به، ويجسد مصير «زاهر» شقيق عامر هذا الجانب فى الرواية لأن إخفاء تفاصيل الحكاية عنه مخافة اندفاعاته العصبية، أو بالأحرى التلقائية، فى تنفيذ إرادة العالم القديم، ما لوث أن استحصال إلى داء عضال يفت فى عضد «زاهر» حتى يقضى عليه، دون أن يدرك سر الداء ولا مصدر النخر الذى أطاع به، وما أن يفرض عبد الولوى وأخوه عربى اقتراح العمدة بفرض «توفيق بك» على الملا ومحاربتة بالأساليب من صنف «أساليبه للجندية التى تعجز عنها الأبالسة ذاتها» (ص ١٢) حتى يكون العالم القديم قد خسر المعركة قبل أن يبدأ خوضها.

إن الرواية كلها هي رواية للكشف من حقيقة تلك الأساليب الإبلجسية الجديدة التي قلبت كل القيم والمعايير وأطاحت بها في هدوء شرير وبدون إطلاق رصاصة واحدة. وحتى تهدف الرواية من وعى القارئ بطبيعة هذا الانقلاب القيمي المدمر فإنها تلجأ إلى حيلة تنافسية بارعة من خلال استخدام العلم يوسف الضمير، حافظ القرآن، وحفيده موسى الذي يقرأ له قصص التواريخ القديمة التي قلب فيها دعاء معاوية موازين القوى بهدوء حثيث منذ وفاة عمر، بصورة يتحول معها التاريخ القديم إلى مرة تنعكس على صفحاتها تصاريح الأقدار الجديدة، وتتلو بها طبيعة الخداع وأساليب العالَم الجديد. لكن هناك بعداً تنافسياً آخر في هذه الرواية لا يكف عن نفسه من خلال الإحالات المباشرة إلى النصوص التاريخية القديمة والمتكررة على امتداد النص، وإنما من خلال إقامة حوار نصي مع تراث النصوص السردية العربية والمصرية خاصة في تعاملها مع الزيف، حيث يعيد توظيف بعض الأحداث مثل حادثة الطريق الزراعي الذي يعصف ببهوت الفلاحين، أو عملية تجميع أصوات الانتخابات، وغيرها من الأحداث التي يستكمي

النص غيرها، وبطريقة ضمنية مروغة، نصوصاً عديدة من (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، إلى (الأرض) لعبد الرحمن الشنقلاوي أو عدداً من قصص يوسف إدريس، لتتعرف على تكرار آلية استخدام السلطة للأساليب نفسها ولكن بعد أن تغيرت غايتها منها هذه المرة، بتغير الزمن، وتبدل السياق التاريخي. وبالإضافة إلى هذه الحيلة التنافسية التي تدير الرواية عبرها جعلها للمستمر بين النص الذي يفتح أمام القارئ والنص القديم، هناك مجموعة مهمة من الإستراتيجيات النصية الأخرى التي تصوغ الرواية عبرها رؤيتها للعالم وترفع وعى قارئها بنظر (العمل الأبيض) المستمر في أساسه المتيقن بعد حرب أكتوبر وبداية الانفتاح. وأول هذه الإستراتيجيات هي ما يمكن دعوته بتعدد مستويات السرد. لأن السرد الروائي يبدو وكأنه يحكي لنا تفاصيل الصراع بين «الملك» الذي يلجأ إلى أساليب مروغة إبليسية، وقبيلة عامر التي يسمي أفرادها للجمع لرد هجمات الملك عليهم. ولكن تحت سطح هذه الأحداث ثمة وهي بالصراع المستمر بين عناصر التجميع بين أفراد القبيلة، وهي

عناصر تعتمد على قيم الترابط الأسرية القديمة، وعلى اعتزاز القبيلة بنفسها، وبين عناصر التفريق والتمزق التي تتسلل إلى كل جهد تجميعي فتجهز عليه، إما من خلال المساومات والتنازلات المتوالية، أو من خلال قلب التوقعات حيث يفاجأ عامر كل مرة بأن آخر من تصور أن يتخلى عنه هو أول من يتحول إلى حليف ضمني للـك ويخلفته عبد الوود، من الاستاذ يسوقى إلى خاله بصورة يندأ معها تماسك العالم القديم في التضعضع تدريجياً، وتبدأ دعامته التي كان يظن رسوخها في التهاوي واحدة إثر الأخرى. لكن يظل ثمة أمل في الحفاظ على القيم الصحيحة من خلال قصة حب ناعسة وبشير، وهي القصة الموازية والمفارقة في أن قصة عامر والجزانية، والتي يبدو فيها أن شعار السلع الاستهلاكية الذي رُفد إلى القرية من التلفزيون الملون إلى الفسالة والثلاجة والسفان والغثخيو، وأخذ يمر الحياة فيها ويزتلع البعض بينما يعصف بالأغلبية لم يتمكن من الانتصار على هذا الحب البسيط.

بداية ونهاية

من جديد يضيفه بعد دراسات أنور المعداوي وسعيد قطب وقاطعة موسى وغيرهم عن هذه الرواية بالتحديد؟ ولكني وجدت الكاتب مدركاً لحقيقة المازق الذي يوضع فيه من يكتب عن نجيب محفوظ: فقد قرأ ما كتب عن هذه الرواية وما كتب عن هذا الفنان الكبير بشكل عام، فضلاً عن قراءته المتأنية للرواية التي اختار أن يكتب عنها وحللها، ثم بعد ذلك أبلى بلوه في هذه البئر العميقة، وإثر أن يبتعد عن الثرثرة والإطناب، وإن كان لم يترك شيئاً لم يحصه بدقة - حتى صورة الغلاف والعنوان - وجأت أحكامه مستفيدة من مناهج النقد الحديثة التي لم يعد في وسع أحد تجاهلها حتى لو كان يتناول

«الألوان عند المتنبي» وترد فيه بالطبع «حمر الحلى والمطايا والجلابيب» فهل يصح هذا؟

أما نجيب محفوظ فالكاتب عته بالشرط الذي سلف - أي بجديته - أكثر تعقيداً لأن تراثه ما يزال مائلاً أمامنا وعطافه لم يتوقف... ولا بد أن ذاكرة القارئ ستستدعي الآن عشرات الدراسات التي كتبت عن هذا الفنان العظيم، بحيث يصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن يلتقي الكاتب بجديد.

لذلك أشققت على الأستاذ سعيد الحنصالي وأنا أملك كتابه الصغير عن رواية «بداية ونهاية» وقلت لنفسى: ماذا عند هذا الكاتب

الحديث عن نجيب محفوظ مثل الحديث عن المتنبي؟ مصغرف بالمخاطر مرقق الأشد الإزهاق، إذا كان المتحدث جاداً بالطبع، فماذا يستطيع الكاتب أن يقول عن كليهما؟ وكيف يمكنه أن يمسك بالقارئ، أو حتى يجعل يواصل القراءة دون أن يصبح وقد أرمعه للشجر: ألم نقرأ هذا الكلام من قبل عشرات المرات؟ وهل يجسر أن تخبرنى اليرم أن المتنبي كان يهجو كاهنواً بشعر يوم ظاهره أنه مدح؟ أو تمدثنى عن طموح هذا الشاعر العظيم وحيرته وقلقه ثم يسمفك الدليل فتكثر من الاستشهاد بشعره؟ وأخر ما قرأته عن المتنبي كتاب ضخم اسمه

عملاً فنياً بالغ البساطة كتب منذ نصف قرن مثل بداية ونهاية.

ولم يجد الأستاذ الحنصالي ضرورة لتفخيص الرواية؛ فقد افترض أن القارئ يعرفها معرفة تامة وأنه محيط بتفاصيلها ومن ثم بنى أحكامه على هذا الافتراض، وهذا عكس ما فعله الدارسون والنقاد - وما زالوا يفعلونه - فهم جميعاً يجعلون تفخيص العمل الفني مساكساً لدراسته وتحليله واستخلاص دلالاته، ولا تستثنى من ذلك أحداً حتى أنور المعداوي رحمه الله الذي كان نقده سابقاً لعصره وكان يثير كثيراً من الجدل، ويوبه الكاتب في البداية إلى أنه لم يقرأ هذه الرواية قراءة غفوية أو لتزجية الفراغ.

وهكذا يلزم الكاتب نفسه ما لا يلزم، إدراكاً منه لصعوبة المهمة التي يتصدى لها كما قلنا، فهو لا يجرى وراء الأهداف السهلة مثل اكتشاف أن الرواية تعكس واقعاً كان سائداً في الأربعينيات، أو أنها ترصد التغيرات الاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية، أو تبين أو تبرر سلوك أبطالها.. وهذه بالطبع كانت مقاصد نجيب محفوظ وقد أدركها النقاد وأشادوا بنجاحه في تحقيقها.

إن الأستاذ الحنصالي لا شأن له بكل هذا؛ فهو يعطى النص كما يقول حق التكلم، أي أنه يكتربنا بمعارفه الدكتور وشاد وشهدى مع النقاد الاجتماعيين والأخلاقين.. ولكن في المستقنيات كانت المسائل أكثر بساطة، أما هنا فالأمر شديد التعقيد، ولناخذ مثلاً واحداً على الاستقصاء الذي أرقق به الأستاذ الحنصالي نفسه وقارئه بالطبع وهو الحب وليس الموت. في بداية ونهاية.

يتتبع الكاتب «موضوعة» مفرد موضوعات - الحب في بداية ونهاية، فيفرق بين الحب الذي يتركز على معايير أخلاقية واجتماعية ويأخذ منحى الرغبة المضمرة أو التضمينية، وبين الجنس.. ومن الذرع الأول حب الأم لإبناتها، وهو حب حقيقي لا شك في ذلك، ولكنه يبدو مغفلاً بالقسوة، بسبب الظروف الصعبة التي تمر بها الأسرة؛ فالأم تتخذ قرارها بالانتقال إلى بيت أسوأ من البيت القديم، وتحرم الأولاد من المصروف، ولا يسفر هذا الحب عن وجهه بوضوح إلا في حالات استثنائية كتجاذب الأبناء، والحب عند حسين مقموع كذلك، لأن تحصله استولوية الأسرة لا يترك له مجالاً

للتفكير في رغباته الخاصة، إنه يحب بهية ابنة الجيران ولكنه لا يكشف عن حبه حين يجد أخاه يرغب في خطبتها، واتساقاً مع طبيعته وتصرفه على التضحية وإيمانه بالقيم، يبدو ورغبته في الزواج من الفتاة بعد أن رفضها أخوه وإن كان الكاتب يقول «إن منطقية النص لا تجعلنا نتوقع أن حسيناً يرغب في إنقاذ الموقف بخطة الفتاة لنفسه».

ونعود لنشير إلى الجهد الكبير الذي بذله الكاتب، فرغم أن الكتاب لا يتجاوز ثمانين صفحة إلا أن الأستاذ الحنصالي لم يترك أي نقطة بدت له مهمة إلا حللها وربطها بالعمل الفني وكشف إيجاباتها، وإن أسرف في ذلك أحياناً كما فعل بالنسبة لصورة الغلاف مثلاً؛ فهو يتحدث عن هذه الصورة كما لو كانت عملاً فنياً مستغزياً أبعد لتلك الرواية بالتحديد، ويناقش انتقالها واختلالها مع أحداث الرواية، وقد دهشت كثيراً وأنا اقرأ هذا الكلام، خاصة وأن الكاتب لم يصل بعد مناقشة هذا الموضوع إلى نتيجة، ونحن نعرف أن الروايات - روايات نجيب محفوظ وقبوره - تدفع إلى رسام يتفق معه الناشر عامة على أن يحمل الغلاف بصورة فتاة جذابة، وكل الروايات

بالطبع لا تخلو من الغيتيات - والكتاب في النهاية سلمة. أما مؤلف الرواية فلا بد من هذا العمل ولا تلحاح له رغبة حتى لو طلب ذلك.. وأمامى الآن كتاب «المرايا» وأتمل الصورة كما فعل الأستاذ الحنصالي فأرى فتاة تتشابه ملامحها مع إحدى المحطات المشهورات، وتغطي المساحيق الثقيلة وجهها وتكشف ملابسها الرقيقة أكثر مما تخفى.

ولى رأيي أن نجيب محفوظ لو سئل لقال للناسم والرسام: إذا لم يكن بد من رسم فتاة على غلاف «المرايا» فانا أريد صورة صفاء الكاتب تلك الفتاة الغامضة للملائكة التي لم أسمع صوتها إلا ممسأة مرة واحدة، ورايتها تمد عنقها باكياً في جنازة سعد زغلول. إنها محور هذا الكتاب.. وخصائص المرايا - خاصة الغيتيات - تدور حولها.. ومن المناسب هذا أن نورد فقرة قصيرة مما قاله نجيب محفوظ عن هذه الفتاة:

«... ومن عجب أن صورتها - رغم العاطلة التي ابتعثتها - اختلفت تماماً وراء سحب الماضي، بل تمدت على الوضوح وأنا فريسة لسمورها، لا أعرف لون شعرها ولا تسريحته ولا لون عينيها ولا طول قامتها أو درجة امتلائها، ذاب كل ذلك في سائل

سهرى، وكنت إذا تذكرته أو خيل إلى ذلك - فمن طريق غير مباشر وبإلحاح عفوى كشذا اللورد الذي يياغتك من وراء سوروات ماضى غارقاً في أفكارك... أمتت باثني أحب لأول مرة وعرفت كيف يغيب الإنسان وهو حاضر ويصحو وهو نائم، كيف يفنى في الوحدة وسط الزحام، ويصانق الأم، وينفذ إلى جلود البائات وموجات الضوء».

وما لنا قد استمتعنا بالفقرة السابقة الساحرة من «المرايا» فلا بد أن نشير إلى أن الأستاذ الحنصالي سكت تماماً عن تميز نجيب محفوظ الخارق في لغة هذه الرواية وفي كل إبداعاته بالطبع، مع أن الكاتب أخبرنا عن سيطرة اللغة وأنها تقول - إذا كانت كما رأينا - أكثر مما تصور المؤلف.. واللغة عند نجيب محفوظ لا تميل إلى معنى أخلاقي أو معنوي مباشر، فلا أعرف لماذا تجاهل الكاتب وظيحتها.. إن المذلل في لغة نجيب محفوظ أنها تكشف عن ثقافة تراثية واسعة وتلك الثقافة هي التي تجعل لاسلوبه هذا للذوق الخاص، والملاحظ - وإن كان هذا لم يشغل النقد كثيراً - أننا يمكن أن نبرهن على عمق هذه الثقافة التراثية بلغة لا حصر لها! ففي رواية «القاهرة الجديدة» وقد

نشرت قبل بداية ونهاية خمسينات سنوات سنجد المتنبي يأتي في الوقت المناسب ليقول على لسان البطل «أنا الفريق فما خوفي من البلبل؟» أو «ما لجرح بعيت إيلام» وهي أنصاف أبيات تأتي في موقعها تماماً من الرواية، أما في المرايا فهذا الكاتب العظيم يحفظ الفرزدق ويشاراً وفي «ثرثرة فوق النيل» نجد هذه الأبيات التي تدور في الذاكرة المضطربة لبطل القصة:

والذكر أيام الحمى ثم انثنى.
على كسبي من غشبية أن نطعمها
وليست عشيت الحمى بروجع
عليك، ولكن خل مسينيك تنمسا
وإذا لم يكن التراث والثقافة العربية الرصينة وراء عبقرية هذا الفنان العظيم فكيف كان سيتأتى له أن ينظم عقود الجمان في «أصداء السيرة الذاتية»؟

ولا شك أن الأستاذ الحنصالي كان سيجد كثيراً مما يمكن قوله لو أنه لمس هذا الجانب في إبداع نجيب محفوظ.

ولكنه على كل حال اتاح لنا بتعليه الجاد وإخلاصه أن ننع في الشرك ونتمسك من نجيب محفوظ. وهذه مغامرة غير مأمونة كما يرى القارئ.

مسرحية الجنزير جماهير كثيرة في مسرح الدولة

الإرهاب. الإمكانات الدرامية إذن مشحونة في النص سلفا، هنا جماعة من الإرهابيين تدفع بلحد أعضائها إلى أسيرة متوسطة ليحتجزها رهينة حتى تخرج السلطات عن زملائه من أعضاء الجماعة.

والأسيرة هنا لها دلالتها، فهي مكونة من الأم زهرة، وابنها المدمن، وأبنتها الصائرة والجدة القعيد الذي ينهد من ثورة ١٩١٩، الأم أرملة كان زوجها مهنسا في مشروع السد العالي، فهي إذن تنتمي لثورة يوليو. الأسيرة إذن تمثل المسيرة التاريخية للشعب المصري في القرن العشرين التي انتصت للوصف إلى الإرهاب والإيمان المؤلف هنا يعقد مصالحة بين ثورة يوليو وثورة ١٩١٩، كما

جيد ومخرج ممتاز وممثلون لهم أسماؤهم تصنع عرضا مسرحيا فوق العادة. والعادة في مسرح القطاع العام منذ سنوات هي محاولة تقليد مسرح القطاع الخاص، سواء في الميلودراما أو الفارس، وفي الفارس أكثر، والفارس على النص ومصادره لصالح الممثلين غالبا وغير ذلك مما أحرزه مسرح القطاع الخاص منذ السبعينيات. نصوح سلعاوي إذن تنتمي للمسرح الجاد والبسيط أيضا. أقصد؛ بالبساطة هنا مخاطبة المتفرج من اقرب الصيلة وتحت ظرف درامي قوي.

النص تتوفر فيه إمكانات الجذب الكبير لأنه عن قضية سلفنة ومؤثرة، أم قضاييا حياتنا الآن، هي قضية

مسرحية الجنزير. في الأصل زهرة والجنزير - التي عرضت بمسرح السلام تستحق الوقوف عندها كثيرا.

كاتب المسرحية هو محمد سلعاوي الذي ارتبط اسمه بمسرحيات «سالمومي» و«اثنين تحت الأرض» و«فوت علينا بكرة» وهي مسرحيات حققت عند عرضها إقبالا جماهيريا كبيرا في وقت ندر فيه الإقبال الجماهيري على مسرح الدولة. وفي أعمال سلعاوي هناك أكثر من سبب للإقبال الجماهيري، منها طبعاً أسماء الممثلين والمخرجين، لكن أيضا هناك قضاييا النص التي هي اقرب، بل في قلب قضاييا الناس، في حياتهم المعاصرة السياسية والاجتماعية. هذه القضاييا المعاشة حين يتوفر لها نص

يعتقد مصالحة بين الابن اللدمن والشباب الإرهابي، الابن اللدمن يقول للإرهابي إنه يوفيه ويحضر بانه أخوة. والصديقة أن الاثنين إفران الفساد الذي عصف في حياتنا. المؤلف لايعتبر الإرهاب إفراناً خارجياً، بل هو ابن طبيعي للفساد، تبقى الابنة التي تمثل المستقبل. لقد سبق لها أن خطبها أحد الشباب لكنها تركته لتفادته. الإرهاب والإيمان والتفاداة أما الذين يحبون الوطن فيموتون. لذلك فالابنة تنتظر شخصاً آخر يكون صاحب مبادئ إيجابية جادة في الحياة ، ويؤمن؟ بها إيمان الإرهابي بمبادئه، أي يكون له نفس قوة إيمانه لكن فيما ينفع الناس.

المسرحية إذن بها أكثر من مستوى فكري وزماني، والمستويات الزمانية بالذات كان يمكن للمخرج جلال الشوقاوي أن «يلعب» فيها إخراجياً، وأنا طبعا لا أقترح. لكن كان يمكن للمكان أن يساهم في تكثيف معنى ثورة ١٩١٩ وثورة يوليو والعصر الحاضر ولتكني أغنية أو أكثر من أغاني سيد درويش. على أي حال اختار جلال الشوقاوي إخراجاً بسيطاً، لعله يعرف أن جمهورنا لايزال غير مهيا لاستقبال

التجريب، أو صار غير مهياً على ذلك من فرط ما حوصر بمسرحيات ساذجة بعد أن كان قد قطع شوطاً كبيراً في الستينيات في التجريب على فرجة الأعمال المعقدة. أو لعل الشوقاوي أراد أن يرسل أفكار النص بأسهل السيل، على أي حال لاضرر من البساطة أو التبسيط.

تفضل للمناقشات بين الإرهابي والبرابيس في إطلاق سراح زملائه لم يعد أمامه غير تنفيذ التعلمات وقتل أفراد الأسرة. في الوقت الذي أمضاه بينهم، اكتشفهم، عائلة بسيطة متجابهة. يكتشف معنى الحياة العائلية التي افتقدوا كثيراً في طفولته وصباه. والعائلة رغم أنها تمثل أجيالا ثلاثة، ورغم ما ينعو من تفكك عليها، تتحد كلها أمام الخطر، وكل من أفرادها يريد من الإرهابي أن يبدأ بقتله هو. لذلك يكون طبيعياً أن يجتذب الإرهابي إلى هذه العائلة ويرفض تنفيذ الأوامر. لكن الإرهاب لايعرف غير لغة واحدة لذلك يهاجم الإرهابيون البيت ويقتلون زميلهم في مشهد غير مسبوق في المسرح حيث يتطاير الرصاص والبارود.

والعرض هكذا شديد الإحكام، وعلى زمن الخمسين، يتروك فينا

انطباعات ممتازة، خاصة وأن الأمر يمتدح طبيعياً في جو الأسرة التي يجتذب إليها الإرهابي ويتغير من جراء الوقت القليل الذي أمضاه بينهم والمشاهد الإنسانية رقيقة ومندبة وخاصة الحديث الليلي بين الإرهابي والابنة والمثلون أدى دورهم باقتدار، فاللحظة -بالقليلة التي تمتدح فيها عبدالحقهم مندوباً أشادت المسرح وأثارت عواطف المشاهدين، وماجدة الخطيب، التي بدأت حياتها في المسرح، مسرح الجيب زمان، تعود قوية وحضورها لم يفقد بريقه، وخالد النقبوي مثل من طراز خاص، له حضور فوق العادة لولا أن في وجهه برأة احتاجت مجهوداً لتغيير وتنسق مع انفعالات الإرهاب. ويبقى والثل ثور كمهوبة كوميدية كبيرة، وهذا العرض بمثابة اكتشاف جديد له، وإلى حدث وعرض تليفزيونياً بشكل كامل سينتقل والثل ثور إلى مسرحية الممثلين الكبار أصحاب الجماهير الواسعة. أما عزة بهاء فهي مثلة مقنعة تعرف أن التمثيل من الداخل أفضل من التمثيل من الخارج، لكنها بالغت في نسيان التمثيل أحياناً إلى حد اللامبالاة وهذه منطقة خطرة على علاقة الممثل بالجمهور. لكنها بالتأكيد قيمة مضافة للمسرح..

إبراهيم عبدالمجيد

موسم سينمائي بين جمعية النقاد وجمعية الفيلم

وقد حوت قائمة أفلام ١٩٩٥ (٣١) فيلمًا، وهو عدد يعبر عن استمرار وتراجع الإنتاج السينمائي المصري، في وجه من وجوه الأزمة التي دخلت منعطفًا جديدًا عند احتضان عقد التسعينيات، مع تجدد الحديث الآن عن بيع أصول قطاع السينما المصرية وإخضاله بصورة من التضييق والفوضى الواضحة في موجة أو موجة ما يسمى «بالخصخصة».

ونلاحظ أن الأفلام الأربعة الأولى، من بين أفلام موسم ٩٥، في آخر تصنيفات جمعية الفيلم، والتي استأثرت عند إعلان النتائج بأكثر

(أعضاء) جمعية الفيلم لأحسن فيلم مصري وأحسن فيلم أجنبي إضافة إلى جوائز التكريم وشهادات التقدير.

وفي يوم ٢٥ فبراير ٩٦ أجرت جمعية نقاد السينما للمصريين مسابقتها الرابعة والعشرين لأفلام ١٩٩٥ وأقامت حفلها لتسليم الجوائز في ٣١ مارس، أما مهرجان جمعية الفيلم السنوي الثاني والعشرين فقد أعلنت جوائزه في حفل يوم ٢٣ مارس، ورأس التحكيم في الأولى الناقد سمير فريد ورأس التحكيم في الثانية الناقد رؤوف توفيق.

من بين كل الجمعيات التي تتابع السينما في مصر وتمنح الجوائز لأفلامها تحظى جمعية نقاد السينما للمصريين - عضو الاتحاد الدولي للنقاد - ومسابقتها السنوية، وجمعية الفيلم ومهرجانها السنوي، باحترام خاص.

ولكن في حين تقتصر مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين على منح جائزة واحدة كل عام لأحسن فيلم مصري روائي طويل عرض بمصر، فإن لجنة تحكيم جمعية الفيلم تمنح جوائز لكل الفروع في الفيلم السينمائي، إلى جانب جائزة



محمود عبد العزيز في «البحر بيضك ليه»



لوتفي الدور الرئيسي في «سارق الفرح»

تصوير لطارق التلمساني وأحسن ديكور لأنسى أبو سيف إلى جانب شهادات تقدير وجوائز أخرى كثيرة. وفي ظلنا أن الجمعية هنا تسرف إلى حد، في عدد ما تمنح من الجوائز. ومن المؤكد أن الإسراف في عدد الجوائز إضعاف من قيمتها.

لكن الجمعية في تقديرنا كانت موفقة كل التوفيق في منح جازتي التكريم، فقد منحت جائزة الريادة في التمثيل للفنانة أمينة زرقى صاحبة ما يقرب من مائة فيلم، إلى جانب الدور الكبير المتميز في كل وسائل التعبير الأربعة، وجائزة الريادة في السيناريو للكاتب عبد الحى أديب صاحب «باب الحديد» و«أسرة على الطريق» ومما أول

الغاية مع منافسة له عند الترشيح مع فيلم «القلب الشجاع» و«فورست جامب»، فإن لجنة التحكيم في جمعية الفيلم قد منحت جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج لفيلم «طيسور الظلام». وفي ذات الوقت منحت فيلم «البحر بيضك ليه» جائزة «سامى السلاسونى» للإبتكار والتجديد، لسيناريو الفيلم الذى كتبه مخرجه، وجائزة أحسن ممثل لمحمود عبد العزيز. ومنحت فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» جائزة أحسن ممثلة لليلى علوى وأحسن ممثل دور ثان لهشام عبد الحميد. ومنحت فيلم «سارق الفرح» جائزة أحسن ممثلة دور ثان لعبيلة كامل وأحسن

جوائزها، هي ذاتها الأفلام الأربعة التى اقتصر عليها اهتمام أعضاء جمعية نقاد السينما المصريين ومناقشتهم. وفي أفلام: «البحر بيضك ليه» إخراج محمد كامل القليوبى - و«سارق الفرح» إخراج داود عبد السيد - و«قليل من الحب كثير من العنف» إخراج الميهمى - و«طيسور الظلام» إخراج شريف هرفه.

لكن فى حين منحت لجنة التحكيم في جمعية نقاد جازتها الوحيدة لفيلم «البحر بيضك ليه» باعتباره أحسن فيلم مصرى بعد منافسة أساسية له فى المناقشة مع «سارق الفرح»، ومنحت جائزة أحسن فيلم أجنبى لفيلم «ملك

أعماله (عرضاً عام ١٩٥٨) ووظائف من أفضل أعماله وأجملها، وكذا صاحب «صراع الأبطال» و«أم العروسة» والمسلسل التلفزيوني «فيه حاجة غلظه» الذي لقي نجاحاً لا يقل من نجاح ما كتب للسينما..

أما جمعية نقاد السينما المصريين فقد جاءت نتيجة لجنة التحكيم في مسابقتها بإعطاء (ثمانية) من الأعضاء أصواتهم لفيلم «البحر يبضجك ليه» في حين حصل الفيلم الذي نافسه على الجائزة وهو «سارق الفرع» على (خمس) أصوات.

وقد رأى الأعضاء أن فيلم «أفقت الميهي» قليل من الحب كثير من العنف، جدير بالمناقشة والانتباه، وأنه من أهم أفلام الموسم السينمائي وإن لم يحصل على جائزة، وجاء في المرتبة الرابعة في تقدير النقاد فيلم «طيور الظلام» للمخرج شريف عرفة والكاتب وحيد حامد والنجمين عادل إمام وبيسرا. ولكن عند التصويت توزعت الأصوات فقط

على الفيلمين «البحر» و«..» «الفرع». مع امتناع صوت واحد.

وقد رأى الاتجاه العام للنقاد أن الأفلام الأربعة المذكورة إيجابياتها أكثر من الملاحظات النقدية عليها. وإن جاءت تقديرات ترتيبها على النحو الذي ذكرنا. وبالطبع فإن الذين منصروا أصواتهم «لسارق الفرع» اختلفوا في جانب من ذلك الترتيب..

أما الذين أعطوا الأفضلية «للبحر يبضجك» فقد أثر بعضهم أن يضيف ملاحظة لصالحه - هي سبب ثان لاستحقاق الجائزة إلى جانب سبب الترتيب - يتمثل في: أن فيلم داود هيد السيد ليس أحسن أفلامه، فقد قدم سابقاً أعمالاً أكثر نضجاً، وكذلك الحال تماماً بالنسبة ل«أفقت الميهي» في فيلمه؛ وبغيره. إن أفلام هؤلاء المخرجين في عام ١٩٩٥ ليست خطوة إلى الأمام بالنسبة لأي منهم. هذا في حين أن فيلم القليوبى الثانى هو خطوة مؤكدة

إلى الأفضج بالنسبة له بعد فيلمه الأول «ثلاثة على الطريق» ١٩٩٢. وتلك نقطة لابد من أن تراعى.

(وقد رصد بالفعل هذا الرأي بيان المسابقة الذى أصدرته الجمعية مستوياً النتائج وأهم الآراء والملاحظات حول الموسم والصفاء).

وجدير بالذكر أن مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين، هي أول مسابقة نظمتها جمعية سينمائية في مصر، وهي الوحيدة بين الجمعيات السينمائية التي تتمتع بجائزها بالصفة الدولية بحكم تمثيلها لمصر في الاتحاد الدولى، كما أنها مسابقة تنفرد ببعض التقاليد، مثل مناقشة جميع أفلام السنة (في اجتماع مفتوح لكل أعضاء الجمعية، ومن يشاء من السينمائيين ومواة السينما والجمهور)، حسب قرار الاتحاد الدولى عام ١٩٦٩. لكن التصويت يكون مقتصرًا فقط على أعضاء لجنة التحكيم الذين هم أعضاء في الجمعية.

محمد بدر الدين

البنية الحوارية وجدل الفن والواقع فى عالم مجنون

و(شلقوق) و(ريو جراندى) وبعد أن أصبح كاتب هذه الفرقة المقيم فى عامى ٧٦ و ١٩٧٧. وفى عام ١٩٧٩ قدمت فرقة المسرح الأنجليزى بدالروبال كورت» مسرحيته (معووج) وهى العمل الذى وضع اسمه بقوة على خارطة المسرح الأنجليزى. ليس فقط لنجاحها الجماهيرى والنقدى الكبير بلندن حيث اضطلع ببطولاتها إيان ماكيلين الذى يعد واحدا من افضل ممثلى المسرح المعاصرين، أو لنجاحها فى نيويورك حيث قام ببطولاتها الممثل الشهير ريتشارد جير، ولكن أيضا لأنها حصلت على جائزة نقابة المسرحيين وتمثيلها بعد ذلك فى

لوسفرع ما، وإنما تزدى كذلك إلى تصوير الرؤية والمضمون ذاتهما. ولهذا فإن رؤية هذه المسرحية اللجنيدية وقضاياها تتجسد فى بنيتها الدرامية ذاتها بقدر تبنيها فى محتوى تلك البنية والقضايا التى تريد أن تطرحها من خلالها، وقيل المخلول فى خرائط هذه المسرحية المعقدة علينا التعرف أولا على إنجازات كاتبها نفسه الذى ولد فى فيلاديلفيا وتلقى تعليمه فى جامعة بوسطن وإن انتهى به المطاف إلى الإقامة الآن فى لندن بعد أن عرضت له فرقة «الناق كتاب المسرح» بنيوورك مسرحياته الأربع الأولى (عابز) و(تمسليبات عادية)

تتناول مسرحية «مارتن شيرمان الجنيدي» (بيت المجانين فى جوا) التى يعرضها الآن مسرح «ليريك» أو للمسرح الضميرى فى هامر سميت، مجموعة من القضايا الحيوية الهامة التى يتخلق بعضها بما يتهدد عالما من أخطار الطوفان والحرب النووية، وتدخل الإنسان عن جهل فى آليات عملية التوازن البيئى الدقيقة والمعقدة دون معرفة كافية بعواقب هذا التدخل الوحشية، بينما يتخلق بعضها الأخر بتلصاويل العلاقة الثرية بين الفن والواقع، وبين الوهم والحقيقة وبين الأشكال والصيغ الفنية المختلفة التى لا تؤثر حصص على طريقة التصوير الفنى

أكثر من ثلاثين بلدا. وقد تبعتها بعد فترة قصيرة مسرحيته (المسيح) التي عرضت على مسرح هامستيد بلندن عام ١٩٨٢ ثم انتقلت إلى مسرح الأولدويتش في الوست إند حتى للمسرحيات الناجحة، وعرضت كذلك في نادي مانهاتن بنيويورك، وفي عام ١٩٨٥ ظهرت مسرحيته التالية (عندما وقعت) على مسرح إيفرن أرو في جيلفورد قبل انتقالها إلى مسرح كينجزفيلد في لندن.

ويبدو أن سارتن شمعمان من كتاب المسرح المولعين بتقديم أعمالهم أولا على نطاق تجريبي ضيق قبل طرحها في سوق المسرح الإنجليزي الواسعة. لأن هذا هو ماحدث كذلك مع مسرحيته التي نتاولها هنا إبدأ عرضها أولا على مسرح الليريك في هامرست قبل انتقالها حاليا إلى مسرح أبر للو في الوست إند، وهذا النوع يكشف لنا عن جانب من جوانب هذا العمل المسرحي الجديد الهامة، ألا وهو وهي الكاتب الطبيعية التجريبية للعرض للمسرحي، ويانه ينطوي على عملية خلقة تتطور وتغفل جزئياتها حتى تصل نروة نضجها ببلورة استراتيجياتها الدرامية

ورقاما الفكرية معا. والواقع أن البنية الدرامية هي جزء أساسي من رؤية (بيت المجانين في جوا) ومن موضوعها معا. ذلك لأن تلك البنية تبدو للوهلة الأولى وكأنها بنية أبسودية أي اجتزائية، لأن كل قسم من قسمي المسرحية يبدو وكأنه مسرحية قائمة بذاتها. لكن ما أن تتأمل العمل حتى تكتشف أن هذه البنية الاجتزائية تخفي وراءها بنية جنلية أو حوارية تنسم بقدر كبير من التشابك والثراء مما يمنح العمل درجة من الخصوبة ويرهف قدرته على التعامل مع الواقع الذي يصدر عنه ومع الجمهور الذي يتوجه إليه في الوقت نفسه. فالجدل بين قسمي المسرحية هو الذي يضفي على كل منهما مجموعة مترابطة من الدلالات، وهو الذي تتخلق منه مجسومة المؤشرات المولدة للمعاني والرؤى الأساسية فيها. وتتكون به أهم شفراتها الدرامية.

ويبدأ القسم الأول من للمسرحية وهو بعنوان (مائدة الملك) بتقديم سائحين أمريكيين يقضيان عطلة صيف عام ١٩٦٦ بجزيرة كورفو اليونانية، سيدة في خريف العمر اعتادت المجيء إلى هذه الجزيرة كل

عام، ولذلك فإنها تعرف المكان جيدا وقد حجزت غرفتها بل ومائدتها المفضلة فيه وهي المائدة التي تطل على أفضل مشهد، وشاب مشوش هارب من نفسه ومن مشاكل الحياة التي خلفها وراءه يعاني من عجزه عن التواصل مع الآخرين ومن حيرته في فهم مايدور من حوله بل ومايدور في داخله على السواء، وعندما تحاول المرأة الصديق إليه فإنه لايصق أن ثمة من يريد الحوار معا. لكنها تدعوه إلى أن يشاركها الشراب وتحاول أن تمد جسور التواصل الإنساني بينهما، وتشر هذه المحاولة في الصال. إذ يفتح الضباب المعزول المثقل بمشاعر الاضطراب والقلق وفقدان الثقة على العالم بشكل تدريجي، لكن تطور الأحداث للتلاصق سرعانا مايكشف أن هذا التفتيح ينطوي على بكرة الانفلاق الضبيطة التي توفك أن تكون بكرة شر دفين، إذ يجيء صاحب الفندق ويغبر السيدة أن للمك السابق سيمر بفندقهم في الغد وسيتناول غداء فيه، ويطلب منها أن تتخلي عن مائدتها ليقعها للمك لأن هذه المائدة كما نعرف هي أفضل موائد فندق قاطبة. لكن طبيعة السيدة الأمريكية وتمسكها بحقوقها

وإصرارها على أنها قد حوزت هذه المائدة منذ عدة شهور، وأن الملك لا قيمة له على كل حال يخلق مشكلة تدبير من ناحية إلى معجزها عن فهم أهمية هذا الحدث بالنسبة لليوناني صاحب الفندق الذي لا يزال الملك يمثل شيئاً ما بالنسبة له، بالرغم من أنه ليس في السلطة، وتوهم من ناحية أخرى إلى ما تتحلى عليه الشخصية الأمريكية من ضحالة لا تتجلى في سلوك السيدة وحدها وتعتكها بيساسف حقنقتها، بل تتبدى كذلك وبصورة أكبر في سلوك زميلها الأمريكي الآخر الذي أفسدت إليه وسدت جسور التواصل الإنساني معه، وتتلنا من ناحية أخرى على أن إثارة العراك وإفعال نيران الحرب بين الإرادات الإنسانية لدى أول فرصة من الأمور الثاقبة في الطبيعة الإنسانية.

فبعد أن أخرجت هذا الأمريكي المنطوي من قوامته، واكسبته نوعاً من الثقة في الذات يقع دون أن يدري في الفخ الذي نصبه صاحب الفندق له أو بالأحرى لها، إذ يستدرجه من النادل، بناء على تعليمات من صاحب الفندق فيما يبدو، إلى إقامة علاقة جنسية معه، ويطلب منه في

نهاية الليلة أو على وجه الدقة في منتصفها ويعد أن تصل هذه العلاقة إلى أوجها أن يقدم له ساعته كهدية أو كتعبير عن تقديره لما فعله له وما أن ينتهي هذا الحدث حتى تتبدى في الصباح ذروة هذا القسم عندما يقدم صاحب الفندق للسيدة على مائدة الإفطار صنفق مجوهراتها ويفرج منه جليها ثم عقدا يدعى أنه فقد من إحدى التزييلات وأبلغت عنه الشرطة في اليوم السابق، ثم ساعة الأمريكي الذي يطالبه بالتحرف عليها، ويعترف الأمريكي على ساعته بالفعل ولكنه لا يستطيع أن يصرح بأنه أعطاهم للنادل في الليلة الماضية لقاء تلك التمتع الفاضحة. وهنا تجد السيدة نفسها وحيدة في قبضة صاحب الفندق، كحراسة هشة في بيت عنكبوت، ولا تقدم لمساعدتها أحد، حتى مواطنها الأمريكي الذي مدت له يد العون يتخلى عنها، بل يشارك دون وعي في أحكام خيوط المنكبوت حولها، فلا تجد مناصها من أن تتخلى لا عن المائدة وحدها، وإنما عن الفندق كله، وعن للرحلة برمتها، وتتسحب وحيدة مقهورة . وتكشف المسرحية عن مفارقة هذا القسم المرة عندما تخبرنا بأن الملك عدل في نهاية الأمر عن المرور بهذا

الفندق لأن المطر دفعه إلى التراجع عن القيام بتلك السفرة أصلاً وهذه المفارقة هي التي تكسب كل مادار نوعاً من الصدمة التي تجعلنا في مواجهة نوع من الشر الإنساني الخالص الذي ينمو فيه الفن إلى تعرية الذات الإنسانية والكشف عما فيها من مكر وجبن وخديعة. فهذه المفارقة هي التي جعلت هزيمتها هزيمة لأي محاولة للتمسك بالحق، أو للمباراة بالتواصل مع الآخرين.

وإذا كانت أحداث القسم الأول من المسرحية تدور في الماضي فإن أحداث قسمها الثاني المعلن (إنها تمطر طوال الوقت) تدور في المستقبل، إذ تقع في عام ١٩٩٠ في مصيف يوناني آخر في منطقة سانتوريني البركانية. وخلال هذه المدة الزمنية نعرف أن قصة الأحداث التي دارت في القسم الأول قد كتبت وتحولت إلى كتاب ناجح، وأن كاتبها السلمي دانييل حسييني وهو من أصل لبناني يمانى الآن وقد تقدم به العمر من حالة من فقدان الذاكرة أو تدهور الملكة العقلية. لكن الأهم من ذلك أن أسرته المكونة من زوجة وابن في مقتبل الشباب تعاني بسبب ذلك من تدهور وضعها الاقتصادي.

ولذلك فإنها تأمل خيرا من وراء هذا المخرج الأمريكي الشاب الذي يريد أن يحول قصة كتاب دانييل الناجع إلى فيلم سينمائي استعراضي يدر عليه وعلى الأسرة معا المال الوفير. وهينما يصل هذا المخرج من أثينا نجد معه فتاة جميلة التقى بها هناك مايلبت أن يطاربها الابن ويقع في غرامها ويقدر السفر معها. لكن المخرج عندما يحاول أن يقدم لنا أو بالأحرى لدانييل الذي لا يستطيع للتأبسة أو التركيز، ولزيجته الحريصة بأى طريقة على إرضاء المخرج حتى تتم الصفقة وتنقذ بها وضع الأسرة المادي، ولمسكثير دانييل ورأعيه الذي يعرف أنه الوحيد الذي يحرص على قيمة الرجل وعمله الأدبي، ندره حقيقتين أساسيتين: أولاها أن قصة كتاب دانييل الرائج هذا هي نفسها قصة ماجرى في القسم الأول من المسرحية. وقد تحولت الأحداث إلى عمل قصصى ناجح، وثانيهما أن تصور المخرج السينمائي لتلك القصة ينحرف بها كلية عن جوهرها ويقدم عالما جديدا وغريبا عن عالمها يتسم بطبيعة هوليوودية تافهة، ويحولها إلى نوع من قصص الخلاص الروحي الذي يبحث عنه شباب المجتمع الأمريكي

في عالم موبه يشقى صور التلوث الروحي والبيئي. عالم تتردد فيه أصداء التطرف المسيحي الديني الذي يستشري في الرافق الأمريكي منذ أواخر السبعينيات، والذي تحولت فيه موجات الإنذاعة المرفية والمسموعة معا إلى ساحة للتنافس بين الوعظ الراغبين في الإطاحة بشقى أشكال التفكير العقلي، وإحكام الحزام الديني حول أكبر عدد من الولايات، وطرح التصور الغيبي بديلا عن كل اجتهادات العلم في عالم يتحول فيه الخلاص الديني والروحي إلى سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب، وتستفيد من براعة فنون التسويق الحديثة. وتكرس أحدث فنون الإعلام لخدمته لحل الخلاص الروحي يسينا التلوث.

بل إن المسرحية تقدم لنا هذا التلوث البيئي وقد بلغ لروته من خلال استعواز هذا الموضوع الخطير على الأم كلية ومعاناتها من أن كل المناطق المتاحة للحركة فيها هي مناطق ملوثة بشقى نتائج عبث الإنسان بالبيئة. ومن هنا فإنها وإن كانت تتقبل بشىء من التسليم مصيرها، فإنها عاجزة عن قبول نفس المصير بالنسبة لأولادها الذي لم

يتمتع بعد بالحياة أو بشبابه. ولكن الابن الذي لا يهتم بذلك يندفع موردا نفسه موارد التهلكة البيئية والروحية بل والسياسية كذلك. لأن الفتاة اليونانية التي أغوته مثلث أن تعطيه صندوقا تزعم أنه صندوق مجوهراتها عربونا على ثقتها به وتاكيدا لأنها ستلتقي به في أثينا. ونعرف فيما بعد أن هذا الصندوق لم يكن سوى قبيلة فجرت بها الطائرة التي أقلت إلى أثينا. وأنها حشيت المخرج في قارب مائل أن أودي بحياته هو الآخر وهربت. وبإلطبع يسخر الكاتب من إلصاق التهمة بسرعة بالحرب الذين يحترفون الإزهاق ويعنون كبش فداء جاهز لكل عمل لاتفسد له، فليس أسهل من الزعم أن الفتاة كانت تعمل لحصلة الفلسطينيين. لكننا نعلم أن هذا التفسير المتسرع الذي طلعت به الصحف لما جرى لا علاقة له بما حدث بالفعل، وأن الضواء والتلوث الروحي والبيئي معا قد تغلغل في قلب ما يمكن تسميته بالفضارة الأمريكية القائمة على العنف والمالعة بامرأة كل شىء أو بالأحرى تشويبه. لكن المسرحية تنطوى على مجموعة من الدلالات النابعة من

الجدل بين قسميها من ناحية، وبين هذين القسمين والعنوان الذي نعرف من أحداث المسرحية أنه يشير إلى مايدور في إحدى المدن الهندية حيث يرضع السائح الذي يفقد جواز سفره في بيت للمجائين في جوا حتى يعرف من هو أو حتى يدرك حقيقة هويته. وكأنني بالمسرحية تريد أن تقول أنه لايمكن حقا الكشف عن الهوية الإنسانية في هذا العالم للجنون إلا في مساحة للأمراض العقلية. أو أن سيطرة الجنون على هذا العالم قد جعلت من المستحيل على الإنسان فيه أن يدرك حقيقة نفسه أو يعرف مراميها. ذلك لأن الجدل بين قسمي المسرحي يكشف لنا عن أن هذا هو مايتحقق بصورة أو أخرى في المصار بين الفن والواقع. ليس فقط في المصار بين أحداث القسم الأول وبين القصة التي استقاما دانييل حسييني منها، ولكن أيضاً بين الاثنين معاً وبين التصوير التفسيري الذي عرضه لنا المخرج الأمريكي عن فيلمه الاستعراضى . فإذا كانت الأحداث والمواقف التي تجسدت أمامنا في القسم الأول تنطوى على مجموعة من الدلالات حول العلاقات للبشرية، وحول مسئولية الإنسان في مواجهة

الشعر ومايرتبط على تخليه عن الإضطلاع بتلك المسئولية من إصرار بفلسفه وبالأخرين، فإن العاملين الفنيين الذين حاولوا تصوير هذه الأحداث دعماً لنا شيئاً مغايراً للواقع. لكننا في الحقيقة لا نتعامل مع الواقع على الإطلاق، وإنما مع مستويات متعددة للتناول الفني له. لأن ما شاهدناه في القسم الأول من للمسرحية وما استوحى منه دانييل قصته، أو ما يريد أن يقدمه المخرج الأمريكي لمشاهديه استناداً على تلك القصة، ليس إلا عملاً فنياً كذلك. ومن هنا فإن أحد موضوعات المسرحية الأساسية هو مدى تعدد مستويات تناول الفن للواقع ومدى تباین منطلقات هذا التناول ورماميه.

إذاً تكشف لنا المسرحية عن أن هناك مجموعة من التاويلات المتباينة بل والمتناقضة للواقع الواحد، وأن لكل حدث أكثر من تفسير وأكثر من دلالة. وهو أمر يوشك أن يتحول فيها إلى جوهر البنية الدرامية ذاتها. لأن البنية المسرحية بطبيعتها الحوارية التي تبسّو للوهلة الأولى وكأنها لاجتزائية تهدف إلى التأكيد على أهمية العنصر الحوارى في الكشف عن تلك الدلالات أو التاويلات

للمتعددة. فبدون هذا الجدل بين ما جرى في القسم الأول ومايكشف عنه القسم الثانى من تفسيرات مختلفة له ماكان باستطاعة المشاهد أن يخرج من المسرحية بهذا التصور الثرى حول تعقيد الفعل الإنسانى وتعدد معانيه. وبدون هذا الجدل ما كان بالإمكان أن نكتشف أن ثمة مجموعة من الرؤى خلف هذا الطرح المكثف للأحداث السريعة التي انتهت بها المسرحية والتي أشارت إلى مدى تغلغل التلوث الروى والفكرى والقيمى فى قلب عملية التلوث البشري نفسها. لكن البنية الجبلية بقدر ماتقدم لنا من ثراء وخصوبة تكشف لنا كذلك عن بعض الخلل الذى يكتاب عملية التركيب المسرحى فى العمل، والذى يتجلى فى إيهان الصلة بين القسمين، وعدم إدارة الحوار بينهما على أكثر من مستوى غير مستوى الفن والواقع الذى ركز عليه التناول . هذا فضلاً عن أن المسرحية أخفقت فى أن تجعل نهايتها نوعاً من الكشف عن كل ما جرى عندما نمت بها إلى الإشارة الساخرة والتي لا تتلائم مع البنية الحوارية أو حتى مع العوالم والرؤى التي يطرحها العمل ككل.

عمر النجدي ضيف صالون باريس الدولي

هو مستوى البحث والتنقيب في عالم السحر وتسييم الشعور مثل حكايات الشرق كالف ليلة وليلة.

أما سفيرة الدول الأوربية المشتركة والتي هي واحدة من أكبر مقتني اللوحات من فنانى العالم العربى فقد قالت:

«إن عمر النجدي واحد من جسييل يرجع تاريخه إلى زمن بيكاسو ودالي. وأبحاثه الكبرى تعتبر علامة على طريق التعبيرية العالمية التي خرجت من وراء جدران التعبيريين والانطباعيين المصريين. وعلاقة النجدي باللون علاقة شاعر وموسيقى يحافظ على بناء المقامات».

عام ١٩٦١ تقدم له الشكر لحفاظته على اصول تاريخه الذى يؤكد أنه في رحلة عصرية للبحث عن الرمز والحضارة عند جدوله المصريين وقد عرضت أعماله عام ٦١ جنباً إلى جنب مع كل من بيكاسو ودالي وشترنكيكو والانطباعيين. وأكد على خصوصيته كانبعاثي يتوهم بفرح الحياة وريشة قوية تلعب بالغناء اللبني، إن أوراق الذهب في عمله تشع نوراً بجانب اللون الأحمر، وهو يبنى باللون جسوراً شفافة بين عالم الألوان، وعينه دائماً في رحلة للبحث عن مستويين: المستوى الأول هو المستوى النظري والمستوى الثاني

في الدورة الثالثة والعشرين لصالون منتدى الفن الباريسى، وفى حضور ألف مشاهد تقريباً تم تكريم الفنان عمر النجدي الذى عرضت له مجموعة من أعماله الهامة والتي دكتور مونييه كلمة قال فيها: «عمر النجدي ضيف شرف الصالون النحات والرسم المصرى الذى ولد في عام ١٩٢١ وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة ليتقل إلى روسيا في فترة الستينيات ثم فينيسيا في إيطاليا ليتمعرف على مدارس جديدة دون أن تؤثر في فنه وفي شخصيته التي وضعت ملامحها في الستينيات. هذا الفنان الذى كتب عنه الصحافة العالمية



من أعمال عمر النجدي «تصوير»

التي تتضح بها التضاريس، والكتابة التي تعتبر سرّاً من أسرار الفراعنة. وقد حصل الفنان أحمد جاد على جائزة النحت من عمدة باريس «جائزة أولي» عن تمثاله الذي سبق وأن فاز بجائزة بينالي الهند عام ٩٢.

وأعمال أحمد جاد تمثل شخصية تحمل نفس التواضع والبسمة البسيطة على وجه الفنان الذي يقدم معرضاً مشتركاً منذ أيام ترك اثراً رائعاً في باريس.

وأحمد جاد نحات مزاجي، وأعماله تعكس حالة مزاجية مثل التعبيريين الألمان، والتمثال الفائز



من أعمال عمر النجدي «موازيك»

مفقود. هذه الحالة من الممكن التعرف عليها من ضربات الفنانة على جسد التمثال الحجري ومن لفة الحوار بين الفنان وهذه القطعة من الحجر الصامتة. وإذا وضعنا في الاعتبار الشكل الهرمي للتمثال من حيث القاعدة وقمة المثلث في أعلى نقطة من التمثال لتمثل علاقة بين الفضاء وقمة الهرم فسنضع في الاعتبار أيضاً البناء الأفريقي في منتصف التمثال رغم أن التمثال خالي من أي فتحات أو ثغرات هوائية على غرار «هنري مور».

وتفرد الفنانة بخلق قاعدة جديدة للتمثال، وهي قاعدة من الجانب وليس كما تعودنا أسفل التمثال. كما أن التضاريس وحالة السموخ للرجل التي تبحت عنه تتقابل مع حالة المسلة الفرعونية



جانب آخر من حفل الافتتاح مع الفنانة الهام بامحزن

وكانت أول عربية سعودية تفوز بجائزة النحت في صالون باريس هي إلهام بامحزن.

ومن نظرة تأمل لأعمال إلهام نجد أنها تعيش حالة من البحث المتواصل بين الحجر الطبيعي وبين فكر ومحاولة إثبات الهوية لدى فنانة قادمة من جذور مختلفة بين حضارات العالم العربي، فهي تملك جذور حضارة حضرموت وجذور حضارة مصر القديمة وتعيش في السعودية ودرست في لبنان والرياض ومصر مما يؤكد حالة البحث والتنقل فهي في حالة بحث عن رجل غير موجود، عن حنان

صغير لم يتجاوز العشرين ٢٠سم وهو لاصرة تصاول الضروج من ملابسها الخارجية لتتمسك بحالة التمرد في نقية تكوين وبساطة ورشاقة ينافس بها تماثيل فينوس الشهير كبير الحجم.

اما الفنانة سمير إلهامي من سوريا فقد حصلت على جائزة التصوير عن عالم خاص بها يضم الحلم والبحث عن لون حيث يشكل اللون الأسود جزءاً أساسياً من صوره، والعمل الفائز يذكر المشاهد بأعمال «كلميت» الذي ذهب للبحث عن الفرح وسط ألوان داكنة وسمير إلهامي لا تملّ من البحث عن هذا الفرح المفرط ولكن في إحكام شديد وسيطرة فائقة على مساحة اللوحة والسطح.

وقد حصل سعد الجرجاوي من مصر على جائزة التصوير من عمدة باريس وهو واحد من الجيل الثالث في حركة الفن المصري المعاصر حيث ولد في عام ١٩٣٠ ودرس مع كل من حامد ندا وعبد الهادي الجزار ويتميز هذا الفنان بالجسرة والشجاعة اللونية والإحساس في تناول موضوع

إنساني بشكل ترامي ومسرحي، واللوحة اسمها تكريم لرومان النحات الفرنسي.

أما حسن كريم فقد فاز بجائزة الحفر المقدمة من المثلثة الفرنسية «إيلن نويك» وهي جائزة شرقية تمنح للأعمال الجميلة والأصيلة وقد أخذ الفنان مقطعاً من القاهرة القديمة ليثبت أن العالمية تنطلق من المحلية كما قال نجيب محفوظ.

وجوه من الفن المصري المعاصر بدأت الحركة التشكيلية الحديثة في مصر بدايات قوية كان واغماً تأثير الغرب على هذه البداية خاصة فرنساء وكانت البداية في النحت مع محمود مختار وفي التصوير مع محمود سعيد ويوسف كامل ثم محمد ناجي ومحمد حسن وراغب عياد لكن الحركة الفنية المصرية بدأت تبث عن ملامح خاصة بها وحاولت التخلص من تأثير التيارات الغربية التي بات تأثيرها واغماً حتى الجيل الثاني مع جماعة الثلاثيين...

والفنان حامد عبيد الله استأثنا العظيم للوجود في المعرض كان أحد رواد الجيل الثاني الذي

حاول في طريق. وراغب عياد في طريق. حتى السرياليين في هذا الجيل ومسنيس يونان، كمال التمساني، سمير رافع، انجي الغلاطون، فؤاد كامل. وكان هدف هؤلاء هو البحث عن هوية مصرية خالصة للعمل رغم أن الحركة السريالية في مصر كانت مرتبطة بحركة السريالية العالمية من خلال الشاعر جورج جحيت إلا أنهم حاولوا رصد حركة مصرية خاصة اتضحت عند عبد الهادي الجزار الذي رصد الحياة الفلكلورية الشعبية وخصائص الزا.

كان استأثنا حامد عبيد الله في طريق آخر لاستغلال ملامح شخصية مصرية بحتة متأثرة برحلاته إلى القوية من أجل رصد فلكلور شعبي فطري مضاد للسريالية وأسس مدرسته ١٩٤٦ وترك أثره على عدد كبير من رواد الجيل الثالث ثم رحل إلى أوروبا منتقلاً بين الدنمارك وباريس ولحق حامد ندا بالجيل الثاني ليدعم موقف الجزار وحامد عبيد الله في البحث عن هوية مصرية.. لكن ندا هو الآخر تعامل مع الهوية المصرية بمنظور سريالي.

وجاء عمر النجدي ليلحق بالجيل الثالث في نهايته ويتعرف على طريق حامد عبد الله وقد دعم موقف النجدي موهبته الفطرية النابعة من صباه ذهني صفيق والنجدي هو الفنان الثاني الموجود في المعرض بلوحاته الضاربة في عمق الريف المصري المزجج بالفرعونية والتصوف اللوني الذي نتج من علاقة الفنان المزاجية خاصة أنه كان موسيقياً فأحياناً يوظف المزاج الموسيقى في اللون وفي تركيبة الخط المحيط بالشكل، وهو أول الفنانين الذين حاولوا البحث في الكتلة والفراغ وتحويل ذلك إلى الحقل أو المختبر التقني في فن التصوير والنحت.

في الجيل الثالث، بزغ نجم كمال خليفة النبع المهم في مجال فن البورتريه المصري سواء في فن التصوير أو النحت وكان له تأثير

على زملاء الجيل الثالث معه أو الجيل الرابع الذي لحق به.

يمثل جورج البهجوري جزيئة هامة من تاريخ البورتريه المصري فإذا سمرق عز الدين حموده بأكاديميته كأميد من ضروب البورتريه الأكاديمي وإذا سمرق كمال خليفة بكمية الشجن في لوحاته فإن جورج يسمرق بلونه الكئاسي المملوء بإضافات يوم الأحد.

محمد سليمه يمثل مدرسة مهمة في حركة الفن المصري. هذه هي مدرسة الفن الصحفي الذي ظهرت ملامحه على يد حسين بيكار ثم عبد السلام عيد وأصداء هذه المدرسة ونسخت أكثر في مؤسسة روزاليوسف الصحفية مع حسن فؤاد ثم مؤسسة الأهرام التي تزدهم بفنانا الرسم الصحفي ومن أبرزهم محمد سليمه.

وكانت رسوم محمد سليمه في بداية شبابه ترائق أدب طه حسين وعبد الرحمن الشرقاوي.

عادل السيوي يمثل نبض الحركة التشكيلية الآن مع محمد عبلة وقد علم نفسه بنفسه لمدة ١٢ سنة متواصلة في إيطاليا ومن قبل في مرسم فنان من أهم فنانين مصر هو حسن سليمان ولا تجد أحياناً كلمات تعبر بها عن لوحات عادل السيوي أهم من كلمات درويش بورديجا، الفيلسوف الإيطالي الذي شارك في قيادة حركة ٦٨ في ميلانو ويقول في إحدى الفقرات من دراسته حول «السيوي» القاهرة لا تختصر ليست مشاهد من حلم ولا مقاطع خرافية إنما نظرة من أعلى إلى مدينة تتراجع جدرانها وينحصر كيانها المعماري أمام هذا الصغب البشر الذي تعكسه لوحات القاهرة عند عادل السيوي.

هنا، عبد الفتاح

فرهارد وشيرين التجربة المسرحية الأكاديمية

موضوعات شتى تمس قضايا
السينما والتلفزيون.

ويتزامن مع هذا نشاط آخر
لقسم الفنون المسرحية في كلية
الآداب، بجامعة السلطان قابوس،
حيث يقوم القسم - بعد فترة إعداد
وتدريب طلاب طوال العام الدراسي
٩٥ - ١٩٩٦ لتخريج الدفعة الثانية
منهم - المشروع - هذه المرة - هو
العرض المسرحي «فرهارد
وشيرين» للفاخر المسرحي/التركي
ناظم حكمت، وترجمة د. محمد
أحمد الدين خان وإعداد وإخراج
الدكتور هاني مطاوع، رئيس قسم
الفنون المسرحية بالوكالة.



بذات العاصمة. والتقى الكاتب
والمخرج سمير عبد العظيم بالفنانين
المُسمانيين، وهاورهم حول

في زيارتي الأخيرة ولسلطة
عُمان، شاهدت نشاطات تنوعت
اتجاهاتها؛ سواء على مستوى
المشروع العلمي أو الثقافي أو
الإعلامي. كانت هذه النشاطات
بدورها ثمرة للزيارات والدعوات
التي نظمتها المراكز المشرفة على
تلك الأنشطة وبمسقط لقاء الكاتب
والأدباء والمسرحيين. فمن تونس:
زار الكاتب المسرحي عزم الدين
المدني مدينة ومسقط ليقيم حواراً
مع المسرحيين المُسمانيين حول
قضايا المسرح والتراث العربي
والهوية العربية. ومن مصر: أقام
الكاتب السينمائي والمسرحي وحيد
حامد ورشة دراما تورجيه لمدة أيام

ويعد هذا العرض المسرحي - في رأيي - علامة مضيئة ليس فقط في تاريخ خريجي القسم بشعبه الثلاث: تمثيل وإخراج - نقد وإعلام - نيكور، بل واحداً من أهم العروض المسرحية بالمرح السُّماني المعاصر، وسيلمحصن حديثاً عنه.

يتميز هذا العرض المسرحي باستخدامه الواعي لمفردات مسرحية تقدم على التفسير الفكري الخالص، والفنرات التربوية للتعليمية الأكاديمية لطلابه، شاهداً فيه شباباً عُمانيين قادرين على صنع مسرح متكامل أطره، وتماشك رؤيته الفنية الفالصة الذقة. مما يؤكد أهمية تواجد قسم للفنون كهذا بسلطنة عُمان، يحاول أن يعلم طلابه الأسلوب العلمي في التفكير، والوعي في التعامل مع فنون المسرح وأدائه. ولعل في جهوده كجزء لا يتجزأ من أقسام كلية الآداب داخل هذه الجامعة التي تعد واحدة من أهم جامعات الخليج والوطن العربي - ضمناً للإطار العلمي/ الأكاديمي لحماية المعرفة المسرحية النظرية، وتعميق التجربة والخبرة التطبيقية معاً.

فالعرض للمسرحي الذي قدمه طلاب السنة النهائية بقسم الفنون المسرحية **لفرهارد وشيرين** - هو - في رأي من يشاهده - ثمرة للتعاون الوثيق بين طلاب شعبه الثلاث.. بحيث يضطلع طلاب شعبة التمثيل والإخراج بالأدوار الرئيسية في المسرحية - كما يؤكد الدكتور المخرج - بينما يقوم طلاب شعبة النيكور بتنفيذ مناظرها المختلفة. وفي الوقت نفسه يتابع طلبة شعبة النقد والدراما العمل بالدراسة والتقييم؛ حيث تعمل هذه المجموعة كلها تحت إشراف أساتذة القسم... وبهذا يتخذ هؤلاء الطلاب/ الخريجون من التجربة زادا لطريقهم الفني في المستقبل. مما يؤكد أن هذا القسم سيضع الحركة المسرحية العُمانية برمتها في إطار علمي سليم؛ يضمن لها التواصل العالمي، والاستمرار الفني. وهذا لا يقتصر من مختلف الجهود والمحاولات المبذولة السابقة بدءاً من "مسرح الشباب" العُماني وجهوداته الساعية لتقديم لقاءات وعروض مسرحية وورش تعلم وثقافة تعد الفنان الهادي تحت إشراف المخرج/ المؤلف العُماني: عبد الكريم جرادة، وكذلك مسارح

الفناني الاجتماعية والشبابية الأخرى. غير أن قسم الفنون المسرحية يتَّوج هذه المحاولات الجادة، بالدراسة العلمية الأكاديمية؛ ويضع للمسرح وفنونه معياراً وموقفاً علميين بارزين.

العرض المسرحي **"فرهارد وشيرين"**، إذن هو نتيج مشروع التخرج من قسم الفنون المسرحية بشعبه الثلاث قلما تشاهد مثيلاً له في معاهد مسرحية ومؤسسات مماثلة. لقد استطاع هؤلاء الشباب وعلى رأسهم: فاطمة الشكيلي ومحمد الحبسي وعبدالله الزدجالي وهلال الحبسي وسعيد الكثيري ومعه تسعة عشر شاباً، أن يقدموا عرضاً مسرحياً يشاركون في صنعه. والشراء النادر الذي خلقه هذا العرض المسرحي الكبير: أن طلاب قسم النيكور تحت إشراف استاذهم الدكتور/ عبد ربه حسن مشاركة حقيقية في تصميم وتصنيع وتنفيذ وتركيب وتغيير ديكورات المسرحية؛ كما شاركوا استاذهم د.عبد النعم علواني في الإعداد لصنع الأزياء المسرحية. وكان النقد من شباب العُمانيين الخريجين يشاهدون البروفات المسرحية

والعروض المسرحية للقيام بتحليلاتهم النقدية لهذا النص المسرحي. لقد قام هؤلاء الشباب مما بفعل التجربة للجماهير التي يفرضها المسرح ويطلب بها. وتعد هذه المشاركة هي الأساس الأول من أسس تكوين التجربة المسرحية وإبداعها.

لقد شعرت بالبهجة والسعادة البالغين عندما قدم هؤلاء الشباب للموهوبين عرضاً مسرحياً متكاملًا يتسم بثقافته الواسعة، ويتمتع داخله الطالب (الممارس) للعلمية للمسرحية، وجمهور النظارة المتلقي، كيف يتلقى مسرحاً جاداً يمنحه الفكر والتجربة والمثقة في آن واحد.

النص المسرحي

التعامل الدرامي/ الفكري/
الفني لنص الشاعر التركي، جاء عند إعدادة على يدى د. طارق جبر مستويين: الأخذ من الواقع لدخول في عالم ميتافيزيقي، ليصحب الأخير بدوره في الواقع من جديد؛ ثم تعود الدورة لمسارها الأول؛ وكأنها دورة شمسية فكرية، يتكرر وجوهاً يتكرر مقدماتها ومسارها ونهايتها. وكان (الفريق) محمد الحبسى. ذلك

الأتى من عالم ميتافيزيقي بعيد، يجيء ليصحب جام غضبه وحكمته، مطالباً للبشر - وعلى رأسهم الملكة «مهمنة» لتغيير هذا الواقع. كأنه جاء من كوكب آخر؛ لينتقد الملكة من الفساد الذي استشرى، ساعياً ومعيهاً ومخيفاً مشيراً إلى مملكة الأميرة «مهمنة» (فاطمة الشكيلي) بهدف التغيير، وتلقين درس التضمينية بالذات بهدف إسعاد الآخرين.

من هنا تقتسم القوى الميتافيزيقية قوى الواقع، وتتلاحم معاً لتشكل أقدار شخصيات تتغير مصائرهما، وتتشكل أبعادها لمنطق آخر، فيحيلها شخصاً تقوم بالفعل الدرامي، استلهاماً لما تملّيه هذه الإرادة الخارجية: إرادة الغريب/ الزائر. نحن هنا بإزاء إشكالية دراسة جديدة لا تعتمد في أطروحتها على واقع أحادي المفهوم ولا على خيوط قدر ميتافيزيقي خالص، بل على امتزاج النفس الإنسانية بروحها، ورغبتها في الخلاص، وتعطشها للمعرفة، وجوعها إلى التضمينية بالذات من أجل الغير. فاستبدال الجمال بالقبح، ما هو إلا إقحام الملكة في

رؤية ترى الحقيقة عادية نون حوارية أو خجل أو تجميل. والقيمة الجمهورية لهذا العمل - في ظني - أن شخصوه المسرحية لا تحركها خيوط خفية، فتمسى شخصاً عراقية، بقدر ما يحركها «ميكانيزم» آلية العلاقات الإنسانية، ووضعية الإنسان داخل اختبارات مستمرة، ساعية للإصحاح عن مكوناته وعما يحتمل بداخله.

يمسثل الديكور والملابس العنصرين الهائمين للعرض المسرحي، ويستحيل هذا الديكور المركب ذو الوظائف المتعددة والذي يفتتح تارة من قهوة النظم «بهرام» وتارة أخرى تغيير القهوة لتفقد قصرًا، فتتشكل «جوسفا» شابة تزدهر بالأخضرار سهيت تنفجر الجبال الصماء ينابيع ماء، أتية بالحياة للأرض المتعطشة بالإخصاب والأمل.

والفكرة الدرامية التشكيلية التي صممها الفنان الدكتور عبد ربه حسن مع تلامذته العُمانيين في شعبة الديكور وقاموا بتنفيذها تحت إشرافه، هي أن يمثل هذا الديكور المركب على المستوى المرئي طابعاً

«طوبوغرافيا» يحدد للعمل المسرحي؛ مواقفه - أماكنه - حدوده الواقعية من جانب، وطابعاً درامياً بليغاً في تعبيره الرمزي من الجانب الآخر.

الموسيقى في هذا العمل للمسرحي بمثابة بطل من أبطاله الجمهوريين، لا تقل في أهميتها عن مفردات العرض الأخرى، والقيمة الحقيقية هي في استلهم المخرج/ الأستاذ - وهو المؤلف الثاني للتجربة المسرحية بعد ناظم حكمت - للموسيقى العالية الجودة في معظمها من أسماح المثلثي، وقد أعدها الدكتور هاني مطاوع بنفسه، ليعيد ترتيبها، ويضعها في تناسق وتضاد معينين، حتى تستكمل خطها الدرامي ويتلام مع الخط الدرامي العام، وكأنه قد صاغها من جديد، يمتدحها الشرقي، وإيقاعاتها المتروعة، القريبة من الأذان متقلبتها فتصبح معزوفة موسيقية ألت خصيصاً لهذا العمل المسرحي، قطعة «موزايكي» شرقية المنبت، ثرية بملولاتها ومضامينها الفنية الدرامية.

لقد استطاع هؤلاء الشباب العُمانيين من طلبة وطلاليات قسم

التمثيل والإخراج أن يقدموا درساً رائعاً في فنون التمثيل، وأداء فنياً محسوساً متنوعاً، يمثلون به النغمة الثانية لخريجي قسم للفنون المسرحية بكلية الآداب العُمانية وهم: فاطمة الشكيلي في دور الأميرة مهمته، ومحمد الحبسي في دور الغريب، وعبد الله الزنجالي في دور قهرارد، وهلال الحبسي في دور الوزير، وسعيد الكثيري في دور بهزاد، إنهم الممثلون الرئيسيون في هذا العرض المسرحي الجاد، ومهم فضيلة المخيني، في دور شقيقته شيرين «مساعدة»، وتسعة عشر فتي وفتاة يمثلون السنوات الأولى من قسم التمثيل والإخراج. تميز هؤلاء الشباب بخصائص فنية متعددة قلما نشاهدنا: الطراوة في التعبير، الحيوية في الأداء فوق الخشبة، الرقة في الحركة على المستوى التشكيلي الجمالي المحسوب، الحفاظ على إيقاع العمل للمسرحي، وتزايد رويداً رويداً ليصل إلى ذروته في اللوحة الجماعية الأخيرة. وكان على رأس هؤلاء المبدعين: فاطمة الشكيلي في دورها الأميرة مهمته، لتؤكد موهبتها الأصيلة بعد اشتراكها في للمشروع الأول لتخريج

نغمة ٩٤/ ١٩٩٥ في العام الماضي مع طلبة وطلاليات شعب قسم للمسرح في العرض المسرحي «مركب بلا صياد»، وكذلك في هذا العام داخل العرض المسرحي «قهرارد وشيرين»، إنها طاقة إبداعية هائلة تتفجر ضوئية وإبداعاً، فهي مكسب كبير للمسرح في سلطنة عُمان. إن هذه الفنانة الشابة تملكه من القدرات الخلاقة، الوحي بأداء الكلمة، وتجسيد الشخصية المسرحية، وبقوة الحركة المرسومة، ما سيجعلها من أفضل الفنانات المسرحيات المبدعات في الوطن العربي.

لقد استطاع الفنان الأكاديمي هاني مطاوع أن يشكل من هذا العرض المسرحي معزوفة فنية رائعة: تلتمح فيها الألوان بالموسيقى وداخل سمفونية مسرحية تخلق من الخشبة المصايدة، حالة مسرحية باهرة، تجعلنا نحيا أسطورة دراما الزمن، ونعيش عبقريته المكان المتغير، الذي يتخلل أمام أعيننا وإحسا ملموساً، يتدفق بالحنوية والرقة والسحر: سحر الفن الذي لا ينتهي. وبهذا نجح الفنان الدكتور في تقديم تجربة مسرحية وإعيا مع طلبته

العُمانيين - فنانى المستقبل -
باعتباره واحداً من أهم المخرجين
المسرحيين العرب، وأستاذاً أكاديمياً
تخرج على يديه فى معهد المسرح
بأكاديمية الفنون الكثير من الفنانين
المصريين الذين يتحملون مسئولية
الحركة الفنية المسرحية اليوم
بمصر، ورائداً من رواد المسرح
المصرى الحديث، ومسئولاً يعمل

مسئولية إدارة القسم المسرحى
وقيادته والإشراف عليه مع نخبة من
الأساتذة بكلية الآداب جامعة
السلطان قابوس، إننا نشعر نحن
المسرحيين - بالفخر والإعزاز عندما
تنجب مصر النابهين والناجحين،
ليخطلحوا بمسئولية الريادة فى
العمل الثقافى والفنى فى الوطن
العربى، ومثلما فعل الجد الفنان

الأشهر والرائد زكى طليمات فى
إنشاء المعاهد الفنية، وانتشار الحركة
المسرحية فى أنحاء متفرقة من نول
الخليج، يأتى حفيده الفنان الأكاديمى
الواعى هانى مطاوع، لينشئ..

قسماً مسرحياً متميزاً أرادته
الأكاديميون العُمانيون منبراً علمياً،
يوزع الأسس العلمية الأكاديمية،
لخلق حركة مسرحية عُمانية واعدة.



الثقافة والتنمية البشرية

هذا تكون الليبرالية احادية الجانب، ومن ثم يُمزى فشلها أو بالأقل عدم انتظامها بنجاح كبير. كما المحت الدراسة إلى دور النخبة فيما يمكن أن يسمى بالثقافة الكبرى في المجتمع المعنى؛ الأمر الذي يترتب عليه نتائج بالغة الخطورة في حالة تفكك النخب الثقافية. هذا التفكك وارد في المرحلة الراهنة في معظم الاقطار العربية على نحو يهدد كلا من الثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى. هذا بدون تقليل من أهمية الأدوار التي قامت بها النخب في حركات التحرر وبناء الدولة الحديثة وأيضاً في المشاريع

العمل والتنمية. وفيما يتعلق بالمشور الأول وهو عن «ثقافة التنمية» كما المصنأ. قدم الطاهر لبيب «تونس» المداخلة الأولى تحت عنوان: «الثقافة والتنمية: أية علاقة؟» حيث أشار الباحث إلى ظروف نشأة الثقافة الليبرالية في الغرب بأبعادها المختلفة سواء الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فالتنمية وفقاً لهذا النظر الليبرالي هي فلسفة ثقافية، بعكس ظهور الليبرالية في دول العالم الثالث ومن بينها الاقطار العربية، حيث تم التركيز على البعد الاقتصادي فقط أي الليبرالية الاقتصادية دون تبين تام للبعدين السياسي والثقافي. وعلى

دعت وزارة الثقافة التونسية بالاشتراك مع الجمعية العربية لعلم الاجتماع (ومقرها تونس)، لعقد الندوة العلمية الأولى حول «الثقافة والتنمية البشرية» في «سبيطة» من أعمال ولاية «القصرين» بتونس في الفترة ما بين 19، 21 أبريل 1996. وقد شارك في أعمال هذه الندوة الهامة، بأوراق علمية - نحو عشر من الأساتذة والباحثين بتونس ومصر، وانتظمت الندوة على مدى ثلاثة أيام لمناقشة الموضوع على ثلاثة محاور. يدور المحور الأول حول ثقافة التنمية، أما المحور الثاني فقد خصص بدراسة التنمية المحلية (التنمية الجهوية)، أما المحور الثالث والأخير فقد دار حول

الإيمانية الأولى. ومن هنا يدعو الباحث إلى عدم إهمال الإنسانيات بالتركيز على العلوم والفنون المتعلقة بالتقنيات فقط، إذ لا يمكن إحداهما وتطوير ثقافة حقيقية وأيضا تنمية حقيقية بدون استناد إلى العلوم الإنسانية والفنون والأدب.

وجاءت الورقة العلمية الثانية حول: «موجة البعد الثقافي عالمياً، والتي قدمها عبد القادر الزغل (تونس)، والذي أشار إلى الفروق بين الخطاب التنموي في بداية نشأة الدولة الوطنية بعد الاستقلال وأنه كان خطاباً يبتني الدفاع عن الثقافة الوطنية، بعكس الخطاب التنموي الراهن الذي لا يميل كثيراً بهذا البعد. ويرجع الباحث هذه الفروق إلى انتهاء الحرب الباردة والجدل القائم حالياً حول ما يمكن أن يسمى بالثقافة العالمية، حيث يبدو للباحث أن محاولات عولة الاقتصاد تؤدي إلى عولة الثقافة. بيد أن هذه الورقة أثارت بدورها جدلاً كبيراً بين أعضاء الندوة العلمية، حيث كان الاتجاه الغالب بينهم أن عولة الاقتصاد لا تؤدي بالضرورة إلى عولة الثقافة، بل يمكن للمخطط

التنموي في الدولة المعنية أن يراعى الأطر العامة للثقافة في مجتمعه، وشرب بعض أعضاء الندوة للثال الشاهد على قناعاتهم باليابان، التي برغم لجوئها إلى عولة اقتصادها، فإن الثقافة اليابانية ما تزال قوية ومتفردة، بل إنه يمكن الزعم بأن نجاح الأطر التنموية في اليابان استند على نومكين على الثقافة اليابانية. وقدم للدخلة الثالثة فحصى أبو العينين (مصر) تحت عنوان: «ثقافة التنمية». وقد ذهب الباحث إلى أن التنمية والثقافة كلاهما وجهان لعملة واحدة، فالتنمية عملية تغيير مقصودة وواعية أداتها الإنسان وهو هدفها أيضاً، غير أن هذا لا ينفي أن الفكر التنموي وهو نشاط معني بالضرورة إنما يعبر عن القوى المجتمعية والاقتصادية وتلبس الدور الأقوى في المجتمع المعنى ومن ثم فهو ظاهرة ثقافية، إذ يتعلق الأمر في هذه الحالة بما تتصوره القوى للسيطرة حول العمليات التنموية، أي معنى آخر أيديولوجية الطبقة أو الفئات الاجتماعية الأقوى في المجتمع. فإذا كانت التحصينات التنموية هي خيارات للمفاضلة بينها وتبني

تصور واحد منها، فمن الضروري أن يعبر التنموي التنموي عن مصالح القوى الأكبر تأثيراً في المجتمع.

ثم نأتى إلى المحور الثانى الذى يركز على بعض التجارب التنموية المحلية، حيث قدم الدخلة الأولى محمد عياد (تونس) تحت عنوان: «التنمية الجهوية في تونس»، وركزت الورقة على أبرز ملامح المخطط التاسع (الحالى)، كما المحت إلى سمات المخططات السابقة بدءاً من العشرية الأولى عقب الاستقلال التي تمكنت البلاد خلالها من إقامة البنى التحتية وإنشاء مؤسسات صغرى ومتوسطة، أما عشرية السبعينيات فقد شهدت فتح المجال واسعاً أمام القطاع الخاص مع التركيز على المناطق الساحلية وتطوير القطاعات الفلاحية، أما عشرية الثمانينيات فقد تمحورت وبخاصة منذ عام ١٩٨٦ على برامج الإصلاح الهيكلى لتطويع الاقتصاد التونسي مع تحكم الدولة في الاستثمار، ولم تهمل الدولة في هذه المرحلة التنمية الاجتماعية بل خصصت برامج تنموية ملائمة للمناطق الداخلية وللشرائح

الاجتماعية للضعيفة أما للشرعية الرامنة فهي تواصل برامج الإصلاح الهيكلي في الانفتاح الاقتصادي إذ لا يمكن للقطاع العام أن يواجه العمليات التنموية بمفرده على ضوء انضمام تونس إلى المنظمة العالمية للتجارة (الجات)، وايضا اتفاق الشراكة مع الاتحاد الاوربي، وذهبت الدراسة إلى أن العملية بعد العشرينات الأربع كانت صلافة الاقتصاد التونسي على الرغم من الهزات التي تحدثت من أن لاخر في الاقتصاد العالمي، كما أكد الباحث أن كافة المؤشرات الاقتصادية والاجتماعية تشير إلى أن المخطط للتنمية التونسي قد وازن بمهارة بين البعدين الاقتصادي والاجتماعي للتنمية. وقد أثارت هذه الورقة بعض التساؤلات من جانب عدد من أعضاء اللجنة الذين اعتبروا أن ما أورده الباحث إنما هو تعبير عن رؤية الدولة وبخاصة وأن الباحث يشغل منصبا مرموفاً في الجهاز التخطيطي. غير أن الباحث رد على ذلك بأن كافة المؤشرات الرقمية تؤيد وجهة نظره التي طرحها، وأن هذه المؤشرات متاحة للكافة.

أما المداخلة الثانية في هذا المحور الثاني فقدمها محمد نجيب أبو طالب (تونس) تحت عنوان: «التنمية البشرية في الأرياف التونسية»، ودارت المداخلة حول تحليل لبيانات التقرير السنوي حول التنمية لعام ١٩٨٥ في المنطقة الريفية بالوسط الغربي التونسي بخاصة حيث ركزت الورقة على مياخين التريبة والتعليم والتكوين (التحاييل للهوى) والبحث العلمي والتكنولوجيا والعمل والصحة والتنمية الاجتماعية والإعلام والثقافة والشباب كما أشار الباحث إلى الاتفاقية البرمة عام ١٩٩٣ حول الحوار الاجتماعي بين مختلف القوى السياسية على الساحة التونسية.

وفي المداخلة الثالثة لهذا المحور فقدمها خميس طهمه الله (تونس) تحت عنوان «الهجرة - والتنمية» حيث أشار الباحث إلى أن هجرة - لقرى العاملة إلى خارج الوطن تهدف عادة إلى التخفيف من حدة البطالة وإلى تجسين ميزان للخدمات وايضا إلى تطوير المهارات الفنية للمهاجرين الذين

يمكن الاستفادة منهم في المشروعات للتنمية الوطنية بعد العودة. وقارن الباحث بين هجرة الأيدي العاملة التونسية إلى أوروبا وفرنسا منها بخاصة من ناحية، والهجرة إلى الاقطار العربية البفطية من ناحية أخرى. وفي الجلسة العلمية الثالثة والأخيرة والتي تمحورت حول العمل والتنمية قدم على فهمي - (مصر) - مداخلة حول ثقافة التحاييل على المعاش في مصر - من منظور تنموي؛ حيث عرض إلى آليات مثل هذا التحاييل من جانب عوام القاهرة بخاصة في مواجهة الفقر والفقر معاً. وبعد بعض المظاهر التي يلجا إليها حرافيش (عوام) القاهرة وبخاصة ربات البيوت للتحاييل على الصعوبات الاقتصادية التي يواجهنها في الحياة اليومية، كما عرض في شيء من التفصيل لآليات ما أسماه بالتكافل الاجتماعي السري وبالأخص القنوات المثلثة في الجمعيات الأهلية والطرق الصوفية وتصور ذلك كما عرض للآليات الدفاعية التي يلجا إليها المستضعفون في الأرض في مصر بعمامة وفي القاهرة بخاصة في مواجهة مآقد يتعرضون له من فقر

اجتماعى أو سلطوى، بالاجوه إلى الإضراب البطئ عن العمل والإشاعة والنكته وأيضا للهبات العفوية من أن لاخر.

وقدم المداخلة الثانية والأخيرة فى هذا المصور عبيد الجليل الببوى (تونس) تحت عنوان:

«علاقات العمل فى العملية التتمويه»، وركزت المداخلة على تحليل مقارن لعلاقات العمل والتتميه، كما أشارت إلى التمولات

العالمية ومدى تأثيرها على ميكلة العلاقات للتتمويه. وعرض الباحث لأنماط ثلاثة لعلاقات العمل: النمط التايلىوى وهو الذى يسود للولايات المتحدة الأمريكية وهو نمط لايلتفت كثيراً إلى العلاقات الإنسانية، ثم النمط الألمانى الذى يقبنى نظرة اجتماعية ونوماً من إشاعة الديمقراطية فى الاقتصاد، وأخيرا النمط اليابانى الذى يركز على الدور للؤسس مع ديمقراطية كاملة فى اتخاذ القرار داخل للؤسسة

الواحدة. وقدم الباحث عدداً من المؤشرات الإحصائية تدل على ارتفاع الإنتاجية فى اليابان عنها فى ألمانيا، وفى ألمانيا عنها فى الولايات المتحدة الأمريكية.

هذا وقد تتادى أعضاء الندوة لعقد ندوة علمية لاحقة ثانية فى العام المقبل تتناول بالتفصيل أبعاداً هامة أخرى حول موضوع «الثقافة والتتمويه» مع تقديم عروض لدراسات حالات قطرية عربية معمقة.



المشعر :

الذي ملته رموز الصوار (القلب - العين - النفس) هو السبب.

- الصديقان: سعيد الجزار وعبد الرحمن محمد أحمد (جمع حمادى): تكشف قصيدتاكما (مقاطع فى الوجه المسوخ) و (جفراني النواذ)، عن رؤية فنية لم يكن ينقصها إلا إحكام الصياغة والتخلص من التداخي اللغلي الذي انقل الرؤية الفنية وبشكل عبثا واضحا عليها.

- الأصنفاء: مصطفى على (شبرا الخيمة) ومحمد فهم عطية (بور سعيد) - ومحمد مسعد عبد الحمى (الحطة الكبرى) ووليد أحمد (جامعة الزقازيق) وحجازى غريب (القاهرة): فى قصائدكم أخطاء لغوية وعروضية، ونأمل أن تتجسروا فى التخلص منها فى المرات القادمة.

بعد الفراغ من كتابتها للتأكد من سلامتها عرضيا ولغويا.

أما النموذج الثانى للشاعر «إسبارك إبراهيم»، فيحيلنا إلى مشاكل قصيدة النشر، وهى مشاكل ستبقى قائمة ما بقى الشاعر عاجزا من سد الفراغ الإيقاعى الذى نشأ عن أطوار التفعيلة، وأن يجدى فى سد هذا الفراغ أن تستحيل القصيدة إلى مجرد صور تتوالى لكى تتراكم كيميا فى غيبة البناء الذى يبرها.

وبود خاصة:

- الصديق فوزى سعيد عبد العزيز (منوب): حواريتك المعنوية (جوارى والمحب) تنبى عن ثقافة فلسفية أدبية قبل أن تشير إلى الموهبة الدرامية، وربما كان التجريد

اخترنا لديان الأصنفاء فى هذا العدد بعض النماذج التى يمكن أن تهىء للحدث عن كثير من شعر الأصنفاء الذى يصل إلينا كل شهر.

فى النموذج الأول للشاعرة «سلى تعين» نجد أنفسنا أمام ظاهرة الخط فى بصور الشعر، خاصة بين تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وتفعيلة الكامل (متفاعلاتن). وهذا الخط يقع فيه أصنفاء كثيرون بشكل يختلف تكراره فى القصيدة الواحدة من شاعر إلى آخر، ولا شك فى أن استنساخ هذا الخط يحتاج إلى معرفة الشاعر ببصير الشعر والفريق بين تفعيلاتهما، وأحيانا يكون الشاعر على وهى فطرى بالموسيقى، ولكن هذا الوعى الفطرى وحده لا يكفى، كما أن هذا الخط يحيلنا إلى أهمية مراجعة القصيدة

أعطني حقاً أخيراً

سلوى نعيم-الإسكندرية

أعطني حق البكاء
حق مدمعة المشاعر
حق إطلاق العنان..
لكل إحساس مفاقر
حق بدء الاحتواء والانتماء
وأمح الخفقات حق الاشتياق
لا مصادر حق لمعات السداجة
أن تجرّب الانطلاق
.....
أعطني حق اللقاء
حق حواء الرقيقة في الهروب والاختباء
في السباحة في شواطئ نعمها
في التمدد تحت شمسك...
في ظلال الارتواء
في السعادة حين تمنحها حقوق الانتماء
.....
أعطني حقاً أخيراً
أن أهبك في حياء
أنت يامن في رضى أهدى له كل حقوق الكبرياء.

أعطني حق البكاء
حق مدمعة المشاعر
حق إطلاق العنان..
لكل إحساس مفاقر
حق بدء الاحتواء والانتماء
وأمح الخفقات حق الاشتياق
لا مصادر حق لمعات السداجة
أن تجرّب الانطلاق
.....
أعطني حق البراءة
أعطني حق الطفولة في الضفائر...
حق شوقي المبردة
كيف أهدى في الهوى تلمينة
همها في من يعلمها القراءة والشذى والرفرفة
من يلقنها مبادئ علم كيمياء الرؤى واللاحساب
كل أسرار التمرد في التباعد والتقارب
في معاملة الصديق والانجذاب
كيف يغدو الحب من الكهرياء

الأسود الذي استباحني

إمبارك إبراهيم-تنا

هناك..... في الجميد
..... والناتق عن قشرة الروح
حيثما تهنين برقائك على جمر غمامة
في البعيد للتناهي.....

أترى ما تظاهرين من ترانيم الحريق
 فلن يخرج الجنى الذى استقر بى
 فقط..... افكر
 كيف انزع من التاريخ جغرافيا دمي
 وأعيد النيل بانفعالى
 او امهين الضمى لاحتمالى
 اعلم انه..... ان تصطبيني الشوارع
 مامت تهتسين البيوت بما
 تيسر من الزواجر
 ان تقبل العواصف انتصاب الخيل
 وان تلقى الحول الحان السراويل
 أية عصافير ستمدح في حضرة النسور
 وأية فراشة ستقع في شرك عنكبوت
 ثم تضحك ما من جبل إلا وخافها
 وما من جدول إلا وقف حين ارتقاها
 لها قوة الكاريزما، ودلال الدمار
 مسببة لها البيارق التي ظلت
 تقدر مشيئة العالم
 ولى ذلك البعيد
 البعيد المتنامي
 والناتئ عن قشرة الروح
 ولكم اجنة الفناء.

تستطيل كعمر نوح
 ومحيما تسوقين النجوم إلى حلقها
 وتماوسين اعتقال المجرات التي تمررت
 رأيتك خنادق وسيعا كدى
 ومتاريس تسبح في لهب الهلوى
 أى متاهة تلك التي تخلقت بين شفتيك
 ثم اصططنتي
 وأى شمس هذى التي تساقطت صرعى اشعتها
 ثم قشرت بى
 أنت مقبرة تبت على جلدى
 وقلبات ظلالها الزلازل
 بعقيرتى حاولت للتنبؤ
 ولم تقفز الفراشة لجنحتي
 وحدى ظلت أقام الأحرار العنيد
 وأمهده الرمادي
 والاحلف الأسود الذى استباحني عشية.
 وأنت..... ياروة الثابت
 يامن تكهين بى
 وترشدين مواد الفجارك في عروتي
 لك وحدي..... تمويذة الشتات
 هل ستحققينها في
 انا المحارب الذى ياكله العراء
 ويسمج القبيحة للهباء

القصة :

لا نتوجه بحديثنا المصمم هنا إلى بعض من يكتبون إلينا وقد سيطر عليهم وهم أنهم عبارة لأبد أن نجد أعمالهم طريقها إلى النشر مهما كان مستواها الفني، وحتى لو كانوا لا يميزون بين الحروف العربية مثل الدال والذال، وقد يكون لهم علم في إحصائياتهم الزائد بذواتهم وقديمة ما يكتبون، وهذا الإحساس - فيما نظن - هو الذي يجعل الغضب يسيطر عليهم ويسببهم أن الفن يهذب الناس ويؤمك للصبر ويخفف من ثقل الهموم.

وهؤلاء الضاحكون - وإن كانوا فئة قليلة - يدفعوننا إلى قطع الحوار معهم ويجهلوننا تعرض من رسائلهم ونصوصهم، لأننا في الحقيقة لا نعرفهم معرفة شخصية، وهلافتنا بهم لتواصل من خلال ما يرسلونه إلينا، ولذلك فليس لدينا سبب لرفض أعمالهم وإساءة التصح إليهم إلا رغبنا في أن نجد بين أيدينا نصيصاً جيدة أو واحدة تسعد بنشرها معلما يتسعدون.

إنما نتوجه بحديثنا إلى هؤلاء الأصناف الكثيرون الذين يبدو أنهم

يريدون حقيقة أن يعرفوا كيف يدخلون إلى عالم الفن أو السمر فيواصلون مسيرتهم ويستمر صلابهم، ومن الطبيعي أن المصير - حتى غير الخيرية - تستطيع معرفة الفرق بين الصديق والانعاء وقد لاحظنا كذلك أن أغلب الذين يكتبون إلينا وتلمح في كتاباتهم هذا الصديق هم من الضباب وهذا شيء له أهميته القليلة؛ فالضباب هم الذين يملكون المماس والرغبة ويستلحون بالأحلام، وهم كذلك الذين يمكن أن يثر الحوار معهم.

وبناء على هذا ثقت نظر للصديقة متى سيعيد - وقد نشرنا لها في هذا الباب قصصاً من قبل - أنها لم تكن في حاجة إلى أن نقول في رسائلنا «... ولأن حروفي ذات إياه وكلمتي لا يمكن تحت ضغط ومقابل أي ثمن تفقد كبريائنا لأن هذا كله لا علاقة له بالموضوع... المسألة ببساطة أنك ترسلين بين الحين والحين قصة، فإذا كانت جيدة السمتا لها مجال للنشر... فما نخل الإياه والشمس والكبرياء والغبط في هذا؟ ألا ترين أن هذا لا يجوز.

وقد قرأنا قصتك الجديدة مترابطة هجوز الدرب، ووجدنا أنها غير مناسبة للنشر وأن مستواها الفني أقل من القصص التي نشرت لك من قبل... وإن لطيل الصديق معك ولكننا نعرف أنك ستقبلين التلميحة العامة التي تقال للجميع: عليك أن تكتبي ما تحسني أنه يعبر عنك بصديق... وبك من الكلام بلبالغ فيه مثل ذلك حرية الرأي... وأي حرية الكلمة.

أما الصديق محمد عبد الوهيم أحمد من كلية التربية جامعة القاهرة فنصارحه القول بأننا لم نستطيع كتملة قصته والقبعة السوداء بعد أن قرأنا السطور الأولى «أعجبت بها منذ أن رغبنا... ففكرت... وأنت تتقدم طبعاً وإبنا وتذكروا».

إن إساءة طريقاً طويلاً عليك أن تطلعهم قبل أن تكتبي، لأن الفن لغة وراء لغة، فكيف تعرف ذلك إذا لم تكن تميز بين الحروف المشككة أن بعض الناس لا يعجبهم هذا الكلام ونرجو ألا تكون منهم إذا كنت تشق من القصة.

أقاصيص

مصطفى محمد عوض - مدينة نصر

٣ - طقوس..

المعجوز ذو اللحية الممزقة (تلك الذي يتمتع معه كثير) بعدد الرب بصوت نسمعه ونؤمن عليه) التلقت جورباً بُنيًا بلون وحل الأمطار، الجورب جاف، يصعد قدمه اليمنى أولاً، «الحد للذي رزقنا هذا» شريط مطاط ملتصق يصعد الجورب، المعجوز يحاول فك التواءه، «من غير حول منا ولا قوة»، الجورب يسقط ويترك المطاط لينزع شعيرات ساق المعجوز الهشة، فيؤله لذلك ويظهر الألم على وجهه فتستطيل شفاته، يشبه مكتوباً كاوزة تذبذب ويموت..

(بعد رحيل الجميع زرع الجورب الآخر ملقى موضع سجوده، الجورب معتم كاستنانه جاف كملقته).

١ - تسول..

خلعت عنى كل الخوف القديم، وفى الطريق سرت عاريًا تمامًا ولم تعد لى سواة، فلم أصطلم . للمرة الأولى. بالمارة، لكنَّ الطفل قال لأمه وكيف لا يبرد فى مثل هذا الشتاء؟ حتى داهمتنى الشرطة بتهمة التسول..

٢ - نَبَس..

ارتعاد الغار الذى اشتد عند نهاية الطريق الموصل إلى حضرة الملك/ الأسد حتى قفى عليه عند تمام الرؤية، لم يمكنه فى اكتشاف أن الذى رآه كان الحمار الوحشى، وجبة هذا الآن للأسد، وليس الملك الذى أمر بإعدام الغار فور معرفته لسبب ذلك الموت..

نفوس ضيقة

ماهر مغير كامل - للنصرة

الجرحولة. البيوت تكاد أوجهها تلتصق.. رائحة تمازج الطبخ تقربه إلى الغثيان.. الح زميله عليه بحرط نفسه على طبيب نفعى.. الثامعين الصمى لن يكلفه شيئاً.. يخشى إيمانه لصوب العلاج، من أخذوا الوضوء كتحجيرة الآن أحوالهم تصيب من يراهم بالقى.. لخلوا بأرجلهم المستشفى وخرجوا مباشرة إلى الغاهى..

لا يعرف تحديدًا متى أصابته تلك العادة «النظر إلى أسفل . محادثة نفسه ومعاتبتها بصوت مرتفع». لم يعد يهتم بالتفات المارة لمالته التى تشابهت مع العديد من أمثاله. تأخذه قدامه النحيتان يتلقائيه إلى الحواري والأزقة الخلفية للمدينة.. تبدأ الروح فى الانقباض والاكنتاب.. تنكش.. يشعر ببرودة تجتاحه رغم اشتغال

كنت في سنك اتعمل زمانى.. اسخر من خيبة ابى لانه لم يفعل شيئاً مجيداً سوى حرق ريشته بالتدخين الرخيص.. ذات مرة طلبت منه حذاء جتى لا اكون تسلية عيال للدرسة، سطع الامر كعائنه وعينى باليوم القريب.. لم اجد متخرجاً غير اثنى حاولت تخطيط القطع، غرزت لحمى بدلاً من الحذاء.. صرخت صرخة الموت.. فى ساعتها.. استدان ابى واشترى لى الحذاء لأكف عن العويل.. مازالت علامة الجرح فى كلى.. انظر.. انظر.. كنت يوماً مشتاقاً لرؤية غدى إلا ان الوضع لم يتغير سنتيمتراً واحداً.. لم اتزحزح من خاتة ابى المظلمة.. لم عنوان صفحة من جرائد المعارضة «مصر فى قائمة الدول المستورية للسيارات» متى تشبعنى وأشبعها، تعودنا على عدم إكمال الشوار الصغير للوصول إلى شقة الذرة.. جاساً لأنها.. مثل أى اثنى ترغب فى امتلاء رجبها وفى إطلاق لقب الأم عليها.. لم اجد وقتاً لأبحث فيه عن أى شىء ثمين.. قطع استرسال رشفات الشاى حينما أدرك هروب الصغير منه.. كلب تتأزل عن مصروفه الفضل.. توجهت لئلا ترمد زريق الفاجرة.. زيجها لم يعد يتقو عليها فتركها تلعب فى الخلق فيتزاحمون بينه صمت المحطة بضرورة تعمير المصيدة فالعثران تاكل خبز الصغار.. إمتى حتعرف ابنتى.. اثنى بعبك.. إنجلترا قررت إعدام انقارها.. متى أحصلتنا معنى الثور؟! ملايس الولد الداخلى.. يا أغلى اسم فى الوجود.. يستشعر شيئاً غريباً محسوراً فى حلقه يحاول بصقه.. ييمصه عدة مرات.. بما خالصاً.. يتحقق من كوب الشاى يصفق عنما يجد نصفه فقط

زوجاتهم الآن يمارسن حياتهن حسب الاحتمال.. المقهى مشهور برواده المجانين وأشباه العقلاء.. وجهه مفتوحاً صعد سلاله.. تذكر زيارته لبنى الوزارة.. مدى لتساع مصعد الوزارة وحينما قارنه مع لتساع بيته نفخ.. اللهم اسمه بيت.. للوجود شقة أو أقل.. للمضحك أن الشقة راسية.. نورة مياه فوقها حجرة يليها حجرة.. لم يتدخل فى تصميمها أو حتى طلائها، لقد ورثه مع الأثاث، تكفل أبوه بكل شىء.. لولا ذلك لما تزوج.. عاش أبوه ورأى والحمد لله أحفاده وسمعهم يتأونونه جدو.. بعدها أثر الرحيل بعدما ضاق المكان بهم.. أين هو الآن ليصحب معه - الحصلة صفر - استقبلته المحطة المصبوغة بالوان يصعب الخروج منها بلون صحيح - ترشبه بلسانها المكرب بالطلبات (أبوية الغاز فرغت، للشاى نقد، خزين السكر والأرز على وفك) يتسلقون شجرة صبر.. ييتسم فقرصم فوق ملامحه تكفيرية.. كيف؟! الصغير يحتاج ملايس داخلية.. يدخل حجرة السرير.. يخلع قميصه وبنطاله.. كم يوم قد مر وهو مازال متخاصماً مع جرحه؟! تسال معدته يهز لها رأسه.. ترص الأطباق.. يتردد كمن يعمى كيساً بالملح الخشن.. ينهض تاركاً جراحه تتعاك على ما تبقى بته.. وحيد مع كرب الشاى والنافذة.. يلوذ جاره هو الآخر بشايه ونافذته.. حياه قعد له الجار يده وسلماً - نصحه طبيب التأمين بتقليل شربه.. خرجت منه ضمكة رأها على زجاج النافذة الملبس تكفيرية.. تذكر البليد وهو يكسر الأكواب بأسنانه ويكفل من زجاجها.. وسألته اللذيمة سؤاها العويص: هل يشبهك الزجاج؟!.. تمسح الصغير فى رجليه طامعاً فى مصروفه، توجه الكلام له:



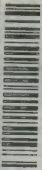
خزف من أعمال الفنان: حسن عثمان



ليس الكمال ان يكون المرء في كل شيء



Bibliotheca Alexandrina



0532195